INÉS MONTEIRA ARIAS
ANA BELÉN MUÑOZ MARTÍNEZ
FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN
(EDITORES)

RELEGADOS AL MARGEN

MARGINALIDAD Y ESPACIOS MARGINALES EN LA CULTURA MEDIEVAL

BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL ARTE
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

RELEGADOS AL MARGEN
Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval

BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL ARTE, 12

COMITÉ EDITORIAL:

Director: Dr. Wifredo Rincón García (CSIC)
Secretaria: Dra. Amelia López-Yarto Elizalde (CSIC)
Dra. Mª Paz Aguiló Alonso (CSIC)
Dr. Enrique Arias Anglés (CSIC)
Dr. Miguel Cabañas Bravo (CSIC)
Dra. Mª Luisa Tárraga Baldó (CSIC)

CONSEJO ASESOR:

Dra. Odile Delenda (Wildenstein Institute)
Dr. Matías Díaz Padrón (Museo Nacional del Prado)
Dr. Francisco Galante Gómez (Universidad de La Laguna)
Dra. Lucía García de Carpi (Universidad Complutense de Madrid)
Dra. Concepción García Gainza (Universidad de Navarra)
Dr. Ignacio Henares Cuéllar (Universidad de Granada)
Dr. Alberto Ibáñez (Universidad de Burgos)
Dr. Juan José Junquera Mato (Universidad Complutense de Madrid)
Dr. Manuel Núñez (Universidad de Santiago de Compostela)
Dr. Francisco Javier Plaza (Universidad de Valladolid)
Dr. Germán Ramallo Asensio (Universidad de Murcia)

INÉS MONTEIRA ARIAS
ANA BELÉN MUÑOZ MARTÍNEZ
FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN
(editores)

RELEGADOS AL MARGEN
Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval

**GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE HISTORIA DEL ARTE,
IMAGEN Y PATRIMONIO ARTÍSTICO
INSTITUTO DE HISTORIA
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 2008**

Creative Commons

© CSIC
© Inés Monteira Arias, Ana Belén Muñoz Martínez
y Fernando Villaseñor Sebastián (eds.)

NIPO: 472-08-044-6
ISBN: 978-84-00-08735-7
Depósito legal:
Diseñado, maquetado e impreso: CYAN, Proyectos
y Producciones Editoriales, S.A.
Impreso en España – *Printed in Spain*

A todos aquellos que
sufren algún tipo de
marginación.

PRESIDENCIA DE HONOR
Excmo. Sr. D. Carlos Martínez Alonso, Presidente del CSIC

ORGANIZACIÓN
Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia del CSIC
Departamento de Historia Antigua y Arqueología, Instituto de Historia del CSIC
Presidente: Dr. D. Wifredo Rincón García
Secretarios: Dr. D. Fernando Villaseñor Sebastián, Dª Inés Monteira Arias
y Dª Ana Belén Muñoz Martínez

COLABORA
IE Universidad (Segovia)

INSTITUCIONES PATROCINADORAS
Ministerio de Educación y Ciencia
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

INSTITUCIONES PARTICIPANTES
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
Universidad Lumière-Lyon 2
Centre National de la Recherche Scientifique, Paris
Universidad Complutense de Madrid
Real Academia de España en Roma
Universidad Autónoma de Madrid
IE Universidad, Segovia
Universidad de Valladolid
Universidad de Salamanca
Universidad de Santiago de Compostela

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: Inés Monteira Arias, Ana Belén Muñoz Martínez, Fernando Villaseñor Sebastián.....

I. EL HOMBRE Y EL ESPACIO

Cyrille AILLET: *Las glosas como fuente para la historia del cristianismo arabizado en la Península Ibérica (siglos IX-XIII)* .....
Fernando ARCE SAINZ: *Propuesta para el estudio de la arquitectura cultural cristiana en Al-Andalus*.....
Francisco MORENO MARTÍN: *Amenaza exterior y respuesta constructiva en el seno de una comunidad protegida. El caso de Santa María de Melque en el siglo IX* .....
Inmaculada PÉREZ MARTÍN: *Al calor del texto antiguo: la lectura de textos matemáticos en Bizancio* .....
Adeline RUCQUOI: *El campo como margen* .....

II. FIGURAS Y COLECTIVOS AL MARGEN

Cristina SEGURA GRAIÑO: *La cultura femenina en los márgenes del pensamiento dominante*.....
Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN: *Obscenidad en el margen*.....
Claudio LANGE: *"La clave antiislámica" – Ideas sobre marginación icónica y semántica*.....
Inés MONTEIRA ARIAS: *Destierro físico, destierro espiritual. Los símbolos de triunfo sobre el "infiel" en los espacios secundarios del templo románico*.....
José Gaspar BIRLANGA TRIGUEROS: *Los márgenes sensualistas de la estética medieval* .....

III. ARTE EN EL MARGEN Y REPRESENTACIÓN DEL MARGINADO

Miguel LARRAÑAGA ZULUETA: *Una función ¿marginal? de la imagen románica: la legitimación del Poder feudal*.....
Ana Belén MUÑOZ MARTÍNEZ: *Pobreza, enfermedad y exclusión en la iconografía bíblica románica*.....
Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS: *Los marginados en la pintura española de estilo gótico lineal: un discurso iconográfico para la afirmación de valores establecidos*.....
Wifredo RINCÓN GARCÍA: *La Charitas cristiana en la iconografía medieval*.....
Lucía LAHOZ: *Marginados y proscritos en la escultura gótica. Textos y contextos*...
David CHAO CASTRO: *La marginalidad en el arte hispano-luso de fines del medievo y comienzos del renacimiento* .....
Junko KUME: *La jerarquización espacial del folio iluminado durante la transición del "arte mozárabe" al románico* .....
Patricia Sela DEL POZO COLL: *Imágenes en las hostias eucarísticas: origen y significación de motivos iconográficos presentes en un medio secundario* .....

INTRODUCCIÓN

El proyecto de realizar un coloquio titulado *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval* surgió a comienzos de 2006 con la voluntad de ofrecer un nuevo enfoque al tema de la marginalidad en la Edad Media, tantas veces abordado. En primer lugar, se quería dar una especial importancia a la representación artística en tanto que elemento para el estudio de la sociedad medieval, siendo ésta un reflejo privilegiado de las mentalidades. La imagen permitió comunicar valores a un público iletrado y, por tanto, muy amplio, además de ser capaz de representar a través de formas y símbolos conceptos que no siempre podían ser puestos por escrito.

Sin embargo, no sólo interesaba analizar la imagen del *marginado*, sino también el arte propiamente *marginal*: el arte relegado a espacios secundarios y las razones de esa subordinación. Por otro lado, el estudio del *margen* en un sentido tan amplio no ofrecería una perspectiva completa sobre el problema si no se tratara desde la multidisciplinariedad, en un esfuerzo conjunto de la Historia Social, la Filología, la Historia de Género y la Arqueología que, unidos a la Historia del Arte, ofrecerían una panorámica de los colectivos, comportamientos, ideas y formas *marginales* en el Medievo.

El resultado de tales premisas fue el Coloquio Internacional celebrado en el Instituto de Historia del CSIC (Madrid) durante los días 7, 8 y 9 de marzo de 2007. La calidad de las distintas intervenciones hacía necesaria la publicación de un volumen colectivo de estudios que recogiera las valiosas aportaciones de los especialistas reunidos.

Tres secciones temáticas sirven para agrupar las contribuciones. La primera lleva por título *El hombre y el espacio: frontera territorial y frontera social* y está destinada al estudio de las barreras físicas como delimitadoras de espacios y grupos sociales, así como su posible efecto de subordinación de unos a otros. Los diversos cambios convulsos que caracterizaron al período medieval hicieron que distintas civilizaciones, con ideales culturales diversos, tuvieran que tomar como referentes aquellas que les precedieron o con las que convivieron en las coordenadas espacio-tiempo, empleando los bordes de los manuscritos como espacio de una nueva formulación cultural. Inmaculada Pérez plantea cómo el análisis de los códices científicos bizantinos muestra que el producto de la meditación sobre los textos matemáticos griegos permaneció encajado en su lugar natural y claustrofóbico: el margen. Algunas veces, de la complejidad del escolio se deduce que el erudito ha trabajado fuera de los márgenes y, a continuación, ha vuelto a los mismos para dejar constancia de ello. En otras ocasiones, se adquiere la certidumbre de haber encontrado una solución innovadora y entonces se rompe el corsé: se incluye el descubrimiento en un folio añadido al libro o se escribe

un opúsculo que no es otra cosa que una nota marginal que ha adquirido, finalmente, vida propia. Por su parte, Cyrille Aillet se centra en la presencia de glosas en árabe en los manuscritos "visigóticos", al representar un indicio valioso para la historia interna de cada ejemplar e informar sobre las prácticas lingüísticas e intelectuales de los cristianos arabizados, tanto en territorio islámico (hasta el siglo XII) como en los reinos cristianos y en Toledo, donde el uso del árabe se mantuvo en la comunidad *mozárabe* hasta el final del siglo XIII.

La problemática de la realidad cristiana en al-Andalus implica que ésta se deba analizar también desde la perspectiva arqueológica y, en este sentido, Fernando Arce presenta varias situaciones y escenarios en los que el patrimonio inmueble se ve afectado por acciones tanto positivas –conservación y mantenimiento, nuevas construcciones– como negativas –abandonos, destrucciones–. La creciente investigación de estos edificios y el contexto en el que se crearon, hacen necesario su estudio y muestran cómo determinadas estructuras arquitectónicas responden a unas circunstancias históricas precisas. Francisco Moreno, aún consciente de estar lejos de conocer con exactitud cuáles fueron los factores precisos que condicionaron la actividad religiosa y económica de la población de Melque entre los siglos VIII y X, plantea cómo existen suficientes argumentos para asegurar que su desarrollo no fue ni mucho menos pacífico, puesto que la excavación ha determinado la existencia de un período convulso que llevó aparejada una notable transformación de los terrenos inmediatos a la iglesia e, incluso, de parte de los espacios del interior del templo en el siglo XI. Se trataría, por tanto, de una respuesta constructiva a un fenómeno de amenaza exterior.

Esta sección concluye con una innovadora visión del tópico asumido por la historiografía sobre la ruralidad del mundo medieval y se establecen nuevas perspectivas de análisis. Adeline Rucquoi plantea el concepto de "campo como margen", como espacio de lo salvaje, de lo inhumano, espacio sin ley que habitan seres salvajes y rústicos. Se trata del espacio de la caza cuando es bosque, pero también es el espacio de la agricultura. El trabajo del campo, duro y esclavizante, es lo que más se aproxima a la maldición bíblica propia del varón: el castigo por haber perdido el paraíso. El rústico o campesino, al vivir con los animales, acaba impregnándose de su animalidad. El campo es también el espacio de la guerra, donde se enfrentan los hombres, es el campo de batalla y el de las justas. Es el lugar preferente de la violencia, y los malhechores son sus señores. Pero ese mundo *al margen*, que se sitúa en los márgenes de la civilización, empieza a ser integrado en ésta a partir del siglo XIII.

La segunda sección, bajo el nombre *Figuras y colectivos al margen,* consiste en la aproximación al estudio de grupos sociales *marginales*, así como a la marginación de ideas, a través de diversos tipos de fuentes. Los mecanismos de exclusión y las razones de la misma forman parte inevitable del contenido de estos trabajos. Cristina Segura lleva a cabo un análisis de la presencia de la cultura femenina en los márgenes del pensamiento dominante durante los últimos siglos de la Edad Media. Su trabajo permite comprender hasta qué punto la cultura marginal está determinada por la cultura hegemónica, eminentemente patriarcal, que establece aquello que ha de ser *apartado*. La autora demuestra que a pesar del silenciamiento del colectivo femenino, recluido en el ámbito doméstico y alejado de las letras, existen testimonios escritos que dan muestra de la labor intelectual de numerosas mujeres. Estos textos en ocasiones llegaron a ser depositarios de valores subversivos y heterodoxos dentro del sistema patriarcal.

Otro colectivo *marginado* en el Occidente cristiano medieval, el musulmán, es analizado en dos artículos sobre la imagen románica como propaganda de la guerra sacralizada contra el Islam. Por un lado, Claudio Lange, denuncia la *ceguera* de la historiografía del arte al no abordar los programas iconográficos románicos como portadores de una fuerte carga antiislámica dirigida a pro- mover las cruzadas. El autor realiza un recorrido por la iconografía de algunos importantes templos románicos interpretando imágenes bestiales y obscenas como representacio-

nes del *enemigo* musulmán, dirigidas a ridiculizarlo, a ofenderlo y a suscitar una actitud agresiva contra el mismo. Lange analiza así la imagen de un colectivo difamado al tiempo que persigue la *desmarginalización* de la perspectiva antiislámica dentro de los estudios de iconografía románica. Inés Monteira, por su parte, centra su estudio en las cabezas humanas presentes en los canecillos románicos, espacios marginales dentro de la iglesia. La autora considera algunas de estas imágenes como *cabezas-trofeo*: la representación de cráneos mutilados musulmanes. Se justifica esta interpretación exponiendo la familiaridad con la práctica decapitadora en el contexto de las luchas cristiano-musulmanas, tanto en el plano histórico como en el del imaginario colectivo, sirviéndose de diversos tipos de fuente –textos monásticos, crónicas y cantares de gesta–. Por último, se estudia la evolución del tema de la *cabeza de moro*, que pervive en la heráldica hasta la actualidad.

El trabajo de Fernando Villaseñor se vuelca en el estudio de la imagen obscena en época bajomedieval. La ubicación de estos temas en espacios de escasa visibilidad y su destrucción a lo largo de los siglos por ser considerados ofensivos explican, para el autor, la relativa desatención historiográfica que han recibido. La asombrosa variedad y riqueza plástica de las imágenes obscenas deja, no obstante, ciertas dudas respecto a la función e interpretación de las mismas, que resulta controvertida. Villaseñor apunta a un puritanismo intelectual apegado a directrices morales contemporáneas –ajenas al contexto medieval– como causa de una interpretación inadecuada de las mismas y reflexiona sobre la doble marginación de dichas imágenes: la de la época en que fueron creadas y la que la historiografía del arte ha profesado después.

José Gaspar Birlanga se adentra en el estudio de las ideas estéticas medievales como ámbito de intencionada marginación de los aspectos sensualistas. Para el autor, la asociación del Bien a la Belleza dentro del pensamiento cristiano medieval lleva a la *ocultación* de un concepto de belleza sensual en beneficio de una noción canónica y trascendente de la misma. Se analizan las nociones de indisolubilidad de la *kalokagathía* –Belleza y Bien– y, sobre todo, la *principialidad* del Bien sobre la Belleza –inaugurada en la Vulgata– como responsables de la primacía de una noción estética neoplatónica.

La tercera sección, con el nombre *Arte en el margen y representación del marginado*, aborda las manifestaciones artísticas consideradas marginales por su ubicación, así como la representación de los colectivos marginados en el arte y sus rasgos iconográficos. La primera parte de esta sección se ocupa de la representación del marginado en el arte medieval. ¿Cuáles fueron los colectivos marginales que se figuraron con mayor frecuencia? ¿En qué contexto? ¿Es posible definir la condición y situación social de los excluidos a partir de su representación artística? El trabajo de Miguel Larrañaga se enfrenta desde una nueva perspectiva a la imagen románica, interrogándose sobre la función –"¿marginal?"– del arte como legitimación del poder feudal. Sirviéndose de elementos tan diversos como son la literatura homelítica, la iconografía, la arquitectura y la distribución del espacio litúrgico en el templo románico, el autor demuestra cómo una de las funciones más relevantes del arte románico es, sin duda, la de legitimar el orden político existente. La ideología de la salvación será el instrumento empleado para justificar una sociedad fuertemente jerarquizada.

Dos de las figuras marginales más habituales en el arte serán la del pobre y la del enfermo, que con frecuencia aparecen unidos en el imaginario medieval, llegando a producirse cierta identificación entre ambos. Ana Belén Muñoz estudia su representación en el contexto bíblico durante el románico, a partir de las figuras de Job, el pobre Lázaro y los enfermos de las curaciones milagrosas de Cristo. La desnudez, la malformación y la actitud desvalida de los personajes, así como ciertos atributos característicos, constituirán una constante en la formulación iconográfica de estas figuras. Por otra parte, la autora indica que lo que caracteriza específicamente a la iconografía de pobres y enfermos en el contexto bíblico, será su significación, fuertemente vinculada con el mensaje del Antiguo y del Nuevo Testamento. Fernando Gutiérrez, por su parte, analiza los tres

colectivos marginales que con mayor frecuencia aparecen en la pintura gótica lineal en ámbito hispano. En primer lugar, los pobres, caracterizados por su desnudez y percibidos en la sociedad medieval como algo inevitable que posibilitaba el ejercicio de la caridad en beneficio de la salvación de quien la practicara. La marginación de las mujeres, consideradas conductoras del pecado, se traduce en el campo iconográfico en una constante cosificación de las mismas y en una perpetua invocación al control masculino que sobre ellas era necesario ejercer. Por último, las minorías étnicas, en especial los judíos, que se convierten en objeto de una iconografía difamatoria y que invita a la represión.

Wifredo Rincón acomete el estudio de la caridad en los programas hagiográficos principalmente de la pintura gótica hispana. El ejercicio de la caridad permite la representación de pobres y enfermos, si bien la asistencia a los menesterosos, no es la única obra de caridad. El autor ofrece un amplio recorrido por las obras de misericordia y su representación en el arte medieval español, aproximándonos a muchas de ellas y destacando el apoyo a los peregrinos; la actitud caritativa de San Cristóbal, que lleva a hombros a quien no puede cruzar el caudaloso río; la redención de cautivos y las tareas de enseñanza.

Lucía Lahoz analiza la representación de marginados y proscritos en la escultura gótica. Tomando como fuente la representación de los castigos infernales en la inacabada portada de la catedral de Tudela, la autora aborda las diferencias y la diversidad de las figuras apoyándose en diferentes textos –homeléticos, hagiográficos, bíblicos, jurídicos, apócrifos– y es capaz de distinguir posturas antisemitas en la representación de ciertas figuras, como el castigo de la avaricia. A la vez, presta una especial atención a los contextos donde se insertan tales representaciones de figuras marginales para, de este modo, poder determinar el papel que desempeñan las audiencias y la recepción de las diversas obras.

Por su parte, la aportación de David Chao ofrece una amplia visión de la iconografía de la marginalidad en el arte peninsular a fines de la Edad Media e inicios del Renacimiento. En este momento en el que la Península Ibérica sufre diversos cambios de orden político y religioso se observa un gran interés por las minorías desfavorecidas, aunque habitualmente desde posturas críticas y discriminatorias. En su amplio recorrido Chao se aproxima a la iconografía de la mujer –especialmente prostitutas y alcahuetas–, homosexuales, pobres, vagabundos, enfermos y el *otro* fantástico –el *salvaje*– así como los colectivos marcados por la raza y la religión –judíos, moriscos, negros africanos y, ya a partir de inicios del siglo XVI, los indios americanos–.

En numerosas ocasiones las representaciones artísticas ubicadas en espacios considerados secundarios no han sido suficientemente valoradas a lo largo de la Historia del Arte, precisamente debido a su ubicación marginal. En este sentido se hace necesaria una revisión de tales representaciones que permita una panorámica completa del contexto artístico medieval. Junko Kume analiza la jerarquización del folio iluminado altomedieval, con especial atención al papel de la iluminación marginal, considerando como tal no sólo toda representación ubicada fuera de la columna de texto, sino también aquella iluminación que no se integra dentro del aparato iconográfico dominante en el códice. Las conclusiones de la autora son reveladoras: en primer lugar, constata que los bordes del folio no son en absoluto un espacio secundario o independiente del contenido textual; por otro lado, aunque su significación pueda considerarse secundaria, las iluminaciones no vinculables con el aparato iconográfico dominante aparecen en muchas ocasiones en el espacio de la caja del texto, esto es, en el espacio principal del manuscrito. En la misma línea se encontraba la intervención de Ana Domínguez sobre la representación de los *marginalia* en el *Primer Lapidario* de Alfonso X, el Sabio, que lamentablemente no ha podido ser recogida aquí.

La representación artística en otro medio secundario es analizada por Patricia Sela del Pozo al estudiar los motivos iconográficos presentes en las hostias eucarísticas durante la Baja Edad Media. La desaparición del objeto en sí, la hostia, hace necesario acudir a otro tipo de fuentes. Los textos

de comentaristas de la liturgia o testimonios conservados de la legislación conciliar y sinodal, así como la figuración pictórica de la eucaristía en temas como la Misa de San Gregorio, ofrecen pistas sobre tales representaciones. No obstante, la fuente más directa son los moldes para la fabricación de las hostias y, sin embargo, su estudio apenas ha sido abordado al no ser considerados dentro de la categoría de objetos artísticos, sino simples elementos funcionales.

La diversidad, riqueza y calidad de las distintas aportaciones recogidas en este volumen permite hallar coordenadas comunes en ámbitos disciplinares muy diversos y comprender el modo en que las culturas hegemónicas pueden estudiarse a través de distintas realidades relegadas a ellas. Tal y como se exponía al comienzo, la multidisplinariedad se hace necesaria para poder aunar perspectivas parciales y adquirir, por tanto, un mejor conocimiento del pasado. La satisfacción ante los resultados obtenidos nos impulsa a continuar con la realización de nuevos coloquios en los que la *Relegación* constituya el objeto de estudio, convirtiendo al *margen* en el centro de nuestras miradas.

No podemos concluir sin manifestar nuestro más sincero agradecimiento a todos los participantes por su profesionalidad; a los Departamentos de Historia Antigua y Arqueología e Historia del Arte del CSIC, a través de los doctores Wifredo Rincón García y Luis Caballero Zoreda, por las posibilidades que nos brindaron para la organización y celebración del Coloquio; a la Universidad SEK (Segovia) por su colaboración a través del doctor Miguel Larrañaga Zulueta. Es necesario mencionar las ayudas económicas recibidas del Instituto de Historia y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que, además realiza el esfuerzo de publicar, dentro de su colección Biblioteca de Historia del Arte, las presentes contribuciones.

Inés Monteira Arias
Ana Belén Muñoz Martínez
Fernando Villaseñor Sebastián

I
EL HOMBRE Y EL ESPACIO

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

LAS GLOSAS COMO FUENTE PARA LA HISTORIA DEL CRISTIANISMO ARABIZADO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA (SIGLOS IX-XIII)

CYRILLE AILLET
Universidad Lumière-Lyon 2

Al corpus manuscrito altomedieval del cristianismo ibérico, se le suele denominar "visigótico" en referencia a un tipo de escritura cuyo modelo apareció en los siglos sexto y séptimo. Este término no deja de ser problemático, porque casi todos los códices fueron copiados después de la conquista árabe. Se usó la escritura "visigótica" hasta que se impuso la escritura carolina o gótica en toda la Península, a lo largo de los siglos XI a XIII[1].

Es verdad que los textos copiados en aquellos manuscritos pertenecían en su mayor parte a la literatura patrística de la Antigüedad tardía. Sin embargo el término "visigótico" oculta la evolución lingüística, gráfica e iconográfica de las sociedades cristianas ibéricas después de la conquista árabe. A pesar de los estudios pioneros de Agustín Millares Carlo, Manuel Cecilio Díaz y Díaz o Anscarí Mundó, todavía no se ha elaborado un modo de clasificación satisfactorio. Además, los paleógrafos suelen ignorar un hecho lingüístico llamativo: la presencia de notas en árabe en varios de estos códices latinos. Los ensayos de Manuel Cecilio Díaz y Díaz no tienen en cuenta este material lingüístico para el análisis interno de los códices[2]. A pesar de algunos ensayos[3], el arabista Pieter Van Koningsveld fue el único que intentó abarcar el tema en su estudio

---

[1] Algunas referencias imprescindibles: García Villada, Z., *Paleografía española precedida de una introducción sobre la paleografía latina*, 3 vols., Madrid, 1923; Millares Carlo, A., *Manuscritos visigóticos*, Barcelona-Madrid, 1963; ídem, *Consideraciones sobre la escritura visigótica cursiva*, León, 1973; ídem, *Corpus de códices visigóticos*, 2 vols., ed. Díaz y Díaz, M. C., Mundó, A. M. *et al.*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias-UNED, 1999. Para un análisis paleográfico de los manuscritos visigóticos tardíos: Mundó A. M., "La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos", *Hispania Sacra*, 18, 1965, pp. 1-25.

[2] Díaz y Díaz, M. C., *Las primeras glosas hispánicas*, Barcelona, Universidad Autónoma, Facultad de Letras, 1978; *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, col. "Fuentes y Estudios de Historia Leonesa", 31, León, 1983; *Manuscritos visigóticos del Sur de la Península: ensayo de distribución regional*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1995.

[3] Ver los comentarios de Simonet, F. J., *Historia de los Mozárabes en España*, Madrid, Turner, 1983 (2ª ed.; 4 vols.) y Gómez Moreno, M., *Iglesias mozárabes, arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, 1990 (2ª ed.). Existen también estudios puntuales: Morata, N., "Las notas árabes del Cod. & I-14", en: Antolín y Pajares, G., "Códices visigóticos de la Biblioteca del Escorial", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 86, 1925, pp. 635-639; Casciaro Ramírez, J. M., "Las glosas marginales del *codex visigothicus legionensis* de la Vulgata", *Scripta theologica*, 2, 1970, pp. 303-339; López López, A. C., "Las glosas marginales árabes del *Codex visigothicus legionensis*", en: *Codex biblicus legionensis: veinte estudios*, León, 1999, pp. 303-318; Braga, G.; Pirone, B.; Scarcia Amoretti, B., "Note e osservazioni in margine a due manoscritti Cassinesi (Cass. 4 e 19)", en:

del glosario de Leyden, copiado en Toledo en el siglo XII[4]. Sin embargo, el método del investigador neerlandés es criticable en varios puntos: a pesar de la gran variedad interna del corpus que estudia, identifica todo el proceso de anotación en árabe con un fenómeno puramente local y puntual, limitado a Toledo en los siglos XII y XIII[5].

El uso del árabe, junto al latín, nos revela un fenómeno cultural más amplio, que no se puede limitar a la comunidad mozárabe de Toledo sino que ilustra las prácticas lingüísticas de las comunidades cristianas arabizadas a lo largo de su historia, que abarca los siglos IX a XIII[6]. Por tanto se debe integrar esta fuente auxiliar y adicional a cualquier estudio sobre el cristianismo arabizado en la Península Ibérica entre los siglos IX y XIII. De hecho, este material puede alimentar un estudio histórico sobre la evolución cultural de las sociedades ibéricas de la Alta Edad Media.

Delimitación del corpus

En primer lugar, es necesario delimitar este grupo dentro de la familia más amplia de los manuscritos "visigóticos"[7]. El corpus de Agustín Millares Carlo, revisado en 1999, incluye 352 manuscritos y fragmentos "visigóticos", copiados en la Península o más allá de los Pirineos, en Aquitania y Septimania[8]. 30 códices, o sea el 8% del total, llevan glosas en árabe. No es mucho, pero tampoco es despreciable si se considera la parquedad de textos cristianos en árabe en la Península. Además, es un grupo de códices que se ha trasmitido de manera mucho más caótica y azarosa que los demás. Se puede intentar establecer una tipología según las procedencias y el origen de aquellos códices anotados en árabe.

Los manuscritos copiados o usados por la comunidad mozárabe de Toledo después de la conquista cristiana forman el primer grupo. 13 manuscritos latinos anotados en árabe proceden del antiguo fondo de la catedral de Toledo[9]. No significa que fueron necesariamente copiados ni siquiera anotados en Toledo. De hecho, sólo 6 manuscritos reflejan sin ninguna ambigüedad la actividad intelectual de los mozárabes toledanos en los siglos XII y XIII porque se puede demostrar que fueron copiados y/o anotados en la ciudad misma[10]. Resulta difícil determinar

GATTO, L. y SUPINO MARTINI, P. (eds.), *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, Florencia, Edizioni All'Insegna del Giglio, 2002, I, pp. 57-84.

4 VAN KONINGSVELD, P. S., *The Latin-Arabic glossary of the Leiden University Library. A contribution to the study of Mozarabic manuscripts and literature*, Leyden, New Rhine Publishers, 1976.

5 Remito a AILLET, C., "Recherches sur le christianisme arabisé (IXe-XIIe siècles): les manuscrits hispaniques annotés en arabe", actas del Coloquio *Quelle identité mozarabe? Histoire, langue et culture des chrétiens en al-Andalus (IXe-XIIe siècle),* Madrid, Casa de Velázquez-Escuela de Estudios Árabes (Granada), 16-17 junio de 2003, dir. AILLET, C.; PENELAS, M.; ROISSE, Ph., Madrid, Casa de Velázquez, 2007 (en prensa).

6 Nos limitamos a algunas referencias básicas: SIMONET (1983); GONZÁLEZ PALENCIA, A., *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1926-1930, 4 vols.; DE EPALZA, M., "Les mozarabes, état de la question", *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée,* 63-64, 1992, pp. 39-50; EDDÉ, A. M.; MICHEAU, F.; PICARD, Ch., *Communautés chrétiennes en pays d'Islam, du début du VII^e siècle au milieu du XI^e siècle*, Paris, SEDES, 1997.

7 Como lo ha hecho DÍAZ y DÍAZ (1995).

8 MILLARES CARLO (1963).

9 Toledo, Archivo Capitular (ACT): ms. Caja 2.2, Caja 99.30, ms. 11.4, 35.8. Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE): ms. 10.001, 10.008, 10.018, 10.041, 10.064, 10.092, Vitr. 13.1, Vitr. 14.3. El Escorial, Real Biblioteca (RBE): ms. P.I.6.

10 ACT: ms. Caja 2.2 (Nuevo Testamento, ¿copiado en Castilla y anotado en Toledo en árabe en el siglo XII o XIII?); Caja 99.30 (*Varia grammatica*, copiado en Toledo en el s. XII y glosado en árabe por cristianos arabizados); ms. 35.8 (*Liber commicus*, copiado y anotado por la comunidad mozárabe de Toledo en el s. XII). BNE: ms. 10.008 (*Etimologías* de Isidoro de Sevilla, ¿copiado en Toledo después de 1085? y anotado en árabe en Toledo en el siglo XII); RBE: ms. P.I.6 (*Etimologías*, copiadas en el s. X, llegadas, completadas y anotadas en Toledo en el s. XII).

cuándo llegaron a Toledo los demás y de dónde venían[11]. Cabe suponer que algunos fueron llevados a Toledo por cristianos andalusíes refugiados en el Norte a lo largo del siglo XII[12]. Atravesaron por lo tanto varias fases de historia sin cambiar necesariamente de manos, ya que algunos permanecieron en bibliotecas de cristianos arabizados[13]. Por último, llegaron también a Toledo en un momento desconocido códices que procedían de otras bibliotecas norteñas[14].

El segundo grupo lo forman manuscritos copiados y/o anotados en árabe fuera de al-Andalus, pero en unos *scriptoria* caracterizados por sus relaciones con al-Andalus. Se trata de un conjunto de 11 o 12 códices que reflejan la presencia de comunidades cristianas de origen andalusí en los monasterios del reino de León[15], y también en Santa María de Ripoll, el más famoso centro de difusión de la ciencia árabe a principios del siglo XI[16]. Se destacan también dos manuscritos y un fragmento de origen andalusí pero que llegaron al Sur de Italia en el siglo XI, quizá al monasterio de Montecassino donde se conservan todavía hoy. Los expertos suponen que han sido anotados en árabe y latín por sus dueños andalusíes refugiados en Italia[17].

El último grupo reúne un conjunto de manuscritos copiados y anotados en al-Andalus[18]. También nos llegaron gracias a la emigración de clérigos andalusíes al Norte, así que resulta difícil distinguirles de las dos categorías anteriores.

---

[11] GONZÁLVEZ, R., "Noticias sobre códices mozárabes en los antiguos inventarios de la Biblioteca capitular de Toledo", *Historia mozárabe I, 1975*, Toledo, 1978.

[12] MOLÉNAT, J. P., "Sur le rôle des Almohades dans la fin du christianisme local au Maghreb et en al-Andalus", *Al-Qantara* 18, 1997, pp. 389-413; "L'identité mozarabe dans l'Ibérie reconquise, spécialement à Tolède", en: BRESC, H.; VEAUVY, Ch. (dir.), *Mutations d'identités en Méditerranée*, Paris, Éditions Bouchène, 2000, pp. 123-131. Sobre la circulación de manuscritos: DÍAZ y DÍAZ, M. C., "La circulation des manuscrits dans la péninsule Ibérique du VIII^{e} au IX^{e} siècle", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1969, pp. 219-241 y pp. 383-392; MUNDÓ, A. M., "Importación, exportación y expoliaciones de códices en Cataluña (siglos VIII al XIII)", *Coloquio sobre circulación de códices y escritos entre Europa y la península en los siglos VIII-XIII*, 16-19 septiembre 1982, Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988, pp. 87-134.

[13] BNE: ms. 10.018 (Beatus de Liébana y Heterius de Osma, *Epistula ad Elipandum*, Samsón, *Liber apologeticus*, *et alii*, copiado en al-Andalus, ¿Córdoba?, llegado a Toledo en época desconocida); ms. 10.041 (*Hispana chronologica*, copiada en 1034 para la iglesia de Santa María y San Ginés, lugar desconocido, por el presbítero Julián, llegada a Toledo en época desconocida); Vitr. 13.1 (*Biblia*, copiada para la catedral de Sevilla en 988, ¿anotada en Sevilla?, ¿llegada a Toledo en el siglo XII?); Vitr. 14.3 (*Etimologías*, copiadas y ¿anotadas? en al-Andalus, llegadas a Toledo ¿en el s. XII?). En cuanto a BNE ms. 10.064 (*Liber iudicum*) y 10.092 (S. Juan Crisóstomo) se desconoce su origen exacto.

[14] ACT, ms. 11.4 (Gregorio el Magno, *Moralia in Iob*, copiado y ¿anotado? en el reino de León, llegado y ¿anotado? en Toledo).

[15] León, Biblioteca de la Colegiata de San Isidoro de León (BSIL), *codex visigothicus legionensis* (copiado en Valeránica por Florencio y Sancho en 960); BNE, ms. 80 (Gregorio el Magno, *Moralia in Iob*, copiado en Valeránica por Florencio en 945), ms. Vitr. 14.1 (Beatus de Liébana, *Comentario del Apocálipsis*, probablemente copiado en el reino de León); León, Archivo de la Catedral (ACL): ms. 15 (copiado en el s. IX en al-Andalus, llegado y ¿anotado? en Santos Cosme y Damián de Abellar). Archivo Histórico Nacional (AHN): ms. 124 (Beatus de Liébana, *Comentario del Apocálipsis*, copiado en 970 por el presbítero Emeterius et por el *magister* Magius en San Salvador de Tábara); Cava dei Tirreni, Biblioteca della Badia, ms. 14 (I) (*Nuevo Testamento* copiado en el reino de Asturias o de León por el escriba Danila). Puede ser que ACT ms. 11.4 haya sido anotado en su lugar de origen, que supongo ser Zamora, ciudad del obispo Dulcidio mencionado en la dedicatoria inicial, AILLET (2007).

[16] Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón (ACA), ms. Ripoll 168 (copiado y anotado en Santa María de Ripoll); ms. Ripoll 49 (copiado en al-Andalus pero anotado en árabe por monjes andalusíes instalados en Ripoll).

[17] Montecassino, Archivo della Badia, ms. 4; 19 y fragmento, BRAGA *et al.* (2002).

[18] Ya hemos citado el caso de los manuscritos andalusíes llegados a Toledo, como BNE, Vitr. 13.1 (Sevilla, 988). Nos limitamos entonces a añadir: BNE, ms. 1872 (copiado por un abad llamado Superius, andalusí o leonés y llegado al monasterio de Sahagún en fecha desconocida); RBE, ms. & I.14 (*Etimologías* y *varia*); R.II.18 (*Codex miscellaneus ovetensis*); T.II.24 (*Etimologías*); Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense (BUC), ms. 31 (*Biblia de Alcalá*) y ms. 32 (otra Biblia conservada en Alcalá de Henares durante el siglo de Oro, pero desaparecida durante la Guerra civil); Madrid, Real Academia de la Historia (RAC), ms. 80 (compilación patrística); La Seo de Urgell, Arxiu Catedral (ACU), *codex miscellaneus patristicus* (al-Andalus, ¿Córdoba?, 938).

Cabe concluir, sin embargo, que la emigración del clero andalusí perpetuó fuera del territorio musulmán las prácticas lingüísticas heredadas del contacto con la cultura árabe. Estas prácticas se trasladaron a los monasterios leoneses donde tuvieron cierta vigencia durante el siglo X, siglo del califato omeya, y quizá hasta el siglo XI. Este fenómeno, aunque minoritario, viene completado por el uso de una antroponimia "arabizada" en las mismas zonas entre los siglos IX y XI mayoritariamente[19].

Tipología de los *marginalia*

Para que estas glosas dispersas y descontextualizadas puedan ser materia para un estudio histórico, es necesario reunirlas en un corpus. Es así que se elabora una base de datos para un estudio lingüístico y temático bastante amplio.

Sin embargo, la cantidad de notas en árabe cambia de un manuscrito a otro. Se puede tratar de huellas casi imperceptibles o de centenares de glosas. El manuscrito de los *Moralia* de San Gregorio, fechado en el siglo X y conservado en Toledo, contiene un centenar de notas inéditas en árabe[20]. La Biblia de Sevilla, copiada para la sede metropolitana en 988, incluye 200 glosas en árabe[21]. La Biblia de San Isidoro de León, copiada en el *scriptorium* de Valeránica en 960, comprende 353 notas[22]. El manuscrito de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, 1.200 notas[23].

En varios manuscritos, al revés, es el latín el que domina. Hasta en los *marginalia* que revelan un alto grado de arabización, tanto por la cantidad del material como por su calidad semántica, nunca se elimina el uso del latín. La hipótesis de Pieter Van Koningsveld, que explica la anotación en árabe por el olvido del latín y la necesidad, en el contexto toledano del siglo XII, de volver a aprenderlo, no queda atestiguada en la mayoría de los casos[24]. Al revés, se nota varias veces que los lectores usan ambas lenguas, aunque el uso escrito del árabe parezca más cómodo para ellos. Además, los anotadores entienden correctamente el sentido del texto que anotan, lo que revela que el latín no dejó de ser estudiado en el clero andalusí, que siempre mantuvo su inserción en la latinidad. Los lectores del corpus árabe de los cánones eclesiásticos, copiado a mitad del siglo XI en al-Andalus, todavía sabían el latín y lo usaban de manera puntual pero fluyente en sus glosas[25].

En cuanto a las funciones desempeñadas por los *marginalia* en árabe, se pueden clasificar en cuatro tipos. Primero, encontramos las notas de escribas y correctores. Algunos de ellos señalan los distintos cuaterniones con numerales árabes, usados por el clero arabizado desde el siglo X por lo menos[26], o con letras del alfabeto árabe en la Biblia de Sevilla[27]. Los correctores evidencian las

---

19 Bibliografía en AILLET (2007). Me limito a recordar aquí AGUILAR SEBASTIÁN, V. y RODRÍGUEZ MEDIANO, F., "Antroponimía de origen árabe en la documentación leonesa (siglos VIII-XIII)", en: ESTEPA DÍAZ, C. (dir.), *Estructura social de la ciudad de León (siglos XI-XIII)*, León, FEHL 19, 1977, pp. 499-633.

20 ACT, ms. 11.4.

21 BNE, ms. Vitr. 13.1.

22 BSIL, *codex visigothicus legionensis.*

23 BNE, ms. Vitr. 14.3.

24 VAN KONINGSVELD (1976).

25 RBE, ms. arab. 1623.

26 El primer caso conocido (finales del s. IX, principios del X) es la tabla de las dimensiones del orbe según la *Cosmografía* de Julius Honorius, reproducida con cifras árabes en el márgen de RBE, ms. R.II.18: cfr. MENÉNDEZ PIDAL, R., "Los llamados numerales árabes en Occidente", *Boletín de la Real Academia de Historia*, 134, 1954, pp. 155-159. Encontramos también cifras "árabes" en La Seo de Urgell, Arxiu Catedral, *codex miscellaneus patristicus* (938): cfr. MUNDÓ, A. M., *Catalunya romànica I. Introducció a l'estudi de l'art romànic català*, Barcelona, Enciclopèdia catalana, 1994, pp. 140-141.

27 BNE, ms. Vitr. 13.1.

lagunas y los errores en la copia. En el caso del manuscrito árabe de los cánones eclesiásticos, es un verdadero equipo de lectores, coordinado por el sacerdote Vicente, que se reparte los cuaterniones[28]. En otra compilación eclesiástica, copiada en latín por el escriba *Iulianus* en 1034, la palabra árabe *sa'l* ("¡averigua!") señala todas las imperfecciones de la copia, corregidas en seguida por el escriba[29].

El caso más común, sin embargo, es que las notas sean glosas léxicas, o sea traducciones de palabras aisladas. Varios manuscritos sirvieron de glosarios bilingües: fue el caso del libro de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, copiado en el siglo IX o X en al-Andalus y anotado por varias generaciones de lectores, hasta llegar a Toledo en el siglo XII[30]. El paralelismo más evidente de este tipo de glosario marginal es la Biblia de San Isidoro de León, anotada en Valeránica o León después de 960[31]. Sus anotadores no ignoran el latín, pero el árabe es la lengua que mejor dominan. Las glosas permiten establecer puentes léxicos entre las dos lenguas que constituyen su fondo cultural.

Este tipo de ejercicio puede desembocar en traducciones de extractos enteros del latín al árabe. Las traducciones reflejan cierta selectividad en el texto original que nos informa sobre los enfoques de lectura de los anotadores. En algunos casos, las notas marginales pueden ser el esbozo de una elaboración intelectual externa y remitir a una actividad intelectual más amplia. En la Biblia de Sevilla, un lector anota en árabe el principio y el final del texto que pretende haber traducido[32]. En este caso sabemos entonces que el manuscrito latino fue el soporte de una traducción en árabe. Asimismo, un códice del Fuero Juzgo contiene extensas traducciones de cánones que pueden reflejar un uso externo por comunidades cristianas arabizadas pero todavía sometidas al derecho canónico visigótico, en la Toledo del siglo XII o en al-Andalus[33]. Al revés, Pieter Van Koningsveld cita algunos casos de traducciones marginales del Evangelio que, según él, remiten a una traducción árabe difundida en el ámbito cristiano arabizado, la de Ishâq b. Balashq, acabada en Córdoba en 946[34]. Sin embargo, es difícil llevar una comparación sistemática ya que aquella traducción sigue inédita.

Los comentarios de lectura son el material más interesante, pero no el más abundante. Un comentario aislado no es de mucho interés. Sin embargo, hasta las glosas muy comunes como *balagh* o *ifhâm* ("reflexiona sobre este punto" o "entiende bien este punto") pueden revelar cierto proceso de selección temática y reflejar un contexto intelectual más amplio o un programa de lectura concreto.

Un documento adicional sobre el cristianismo arabizado

De hecho, el mayor interés de este material inédito es que completa las pocas fuentes disponibles sobre el cristianismo arabizado. Los escritos arábigo-cristianos conservados son pocos en la Península: dos crónicas basadas en la historia preislámica de *Hispania*[35]; el Calendario de Córdoba

---

[28] RBE, ms. arab. 1623. cfr. ABU HAIDAR, J., "A document of cultural symbiosis: Arabic Ms. 1623 of the Escorial Library", *Journal of the Royal Society of Great Britain and Ireland*, 1987, pp. 223-235; KASSIS, H., "Arabic-Speaking Christians in al-Andalus in an age of turmoil (fifth/eleventh century until A.H. 478/A.D. 1085)", *Al-Qantara*, 15-2, 1994, pp. 401-422.

[29] BNE, ms. 10.041.

[30] BNE, ms. Vitr. 14.3.

[31] BSIL, *codex visigothicus legionensis*.

[32] BNE, ms. Vitr. 13.1.

[33] BNE, ms. 10.064.

[34] A propósito de las traducciones bíblicas de BNE, Vitr. 14.3, VAN KONINGSVELD (1976), pp. 61-62.

[35] La traducción de las *Historia adversus paganos* de Orosio (s. V) y una *Crónica mozárabe universal* también de contenido preislámico: cfr. PENELAS, M. (ed.), *Kitâb Hurûshiyûsh*, Madrid, CSIC-AECI, 2001 y LEVI DELLA VIDA, G., "Un texte mozarabe d'histoire universelle", *Études d'orientalisme dédiées à la mémoire de Levi-Provençal*, Paris, 1962, t. I, pp. 175-181.

cuya parte atribuida al obispo de Elvira Rabî‘ b. Zayd es un calendario de santos muy sencillo[36]; la traducción árabe –acabada en 1050 y todavía inédita– de la *Colectio hispana* de cánones eclesiásticos[37]; y varias traducciones bíblicas, buena parte de ellas inéditas. De hecho, los cristianos andalusíes disponían por lo menos de dos traducciones de los Salmos, de las que se distingue la versión de Hafs Ibn Albar[38]. Los Evangelios también fueron traducidos, en particular por el cordobés Ishâq b. Balashq en 946[39]. También disponemos de algunas traducciones inéditas de las *Actas de los Apóstoles*[40]. La penetración del árabe en la cultura escrita eclesiástica y el nivel de conocimiento lingüístico de los autores son un testimonio de la profundidad del proceso de arabización, pero la mayoría de los textos son una mera transposición del legado anterior[41].

La traducción versificada de Hafs Ibn Albar matiza este balance. El autor posee un alto conocimiento de la lengua y de la cultura árabes cuyos modelos busca en la poesía y la gramática orientales, lo que refleja el proceso más amplio de orientalización de la naciente cultura andalusí en la época emiral[42]. También es llamativa la precocidad de su obra, que más probablemente se debe fechar en 889 que un siglo más tarde[43]. Es decir, que el proceso de adopción del árabe como lengua escrita por los cristianos andalusíes empieza en la segunda mitad del siglo IX, cuando se desarrolla en Oriente la primera “Edad de Oro” de la literatura arábigo-cristiana bajo el dominio abasí.

También tenemos constancia de obras apologéticas cristianas en árabe gracias a Abû l-‘Abbâs Ahmad b. ‘Umar al-Qurtubî, un *faqîh* cordobés que emigró a Egipto y compuso un tratado de refutación dogmática del cristianismo en los años 1220-1230[44]. Este tratado se presenta como una

---

36 *Le calendrier de Cordoue*, ed. DOZY R., revisado por PELLAT Ch., Leyden, Brill, 1961.

37 RBE, ms. arab. 1623.

38 URVOY, M. Th., *Le Psautier mozarabe de Hafs le Goth*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994.

39 ROISSE, Ph., “Los Evangelios traducidos del latín al árabe por Ishâq b. Balashq al-Qurtubî en 946 d.C.”, *Estudios árabes dedicados a D. Luis Seco de Lucena (en el XXV aniversario de su muerte), al-Mudun*, 1999, pp. 147-164.

40 La *Epístola a los Galatenses:* DE BRUYNE, D. y TISSERANT, E., “Une feuille arabo-latine de l’Épître aux Galates”, *Revue biblique*, nouvelle série, VII, 1910, pp. 321-343; y la *Epístola apócrifa a los Laodicenses:* TISSERANT, E., “La version mozarabe de l’Épître aux Laodicéens”, *Revue biblique*, 1910, pp. 249-253; MONFERRER SALA, J. P.; ROISSE Ph., “Une versión árabe andalusí de la “Epístola apócrifa a los Laodicenses”, *Qurtuba*, 3, 1998, pp. 113-151.

41 URVOY, M. Th., “La culture et la littérature arabe des chrétiens d’al-Andalus”, *Bulletin de Littérature Ecclésiastique*, 92, 1991, pp. 259-275; VAN KONINGSVELD, P. S., “La literatura cristiano-árabe de la España medieval y el significado de la transmisión textual en arabe de la *Collectio Conciliorum*”, en: *Concilio III de Toledo. XIV Centenario, 589-1989*, Toledo, 1991, pp. 695-710; ídem, “Christian arabic manuscripts from the Iberian Peninsula and North Africa: a historical interpretation”, *Al-Qantara*, 15-2, 1994, pp. 423-451; KASSIS, H., “The mozarabs”, en: MENOCAL, M. R.; SCHEINDLIN, R. P. y SELLS, M. (eds.), *The literature of al-Andalus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 420-431.

42 URVOY (1994).

43 Marie-Thérèse Urvoy no quiso cerrar el debate sobre la fecha de la obra, que queda indicada con letras del alfabeto, sistema que se interpreta distintamente según se usa el sistema magrebí (889) u oriental (989). Encontramos el debate en DUNLOP, D.M., “Hafs ibn Albar – the last of the Goths?”, *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1954, pp. 3-4 y 137-151, y “Sobre Hafs ibn Albar al-Qûtî al-Qurtubî”, *al-Andalus*, 20 1955, pp. 211-213, donde adopta la fecha más temprana. Seguimos los argumentos de PENELAS (2001), pp. 32-33 a favor de 889. Primero el sistema de datación empleado es más probablemente magrebí que oriental. Además, Hafs se refiere al apoyo de un obispo llamado *Bâlans*, que corresponde con *Valentius*, obispado de Córdoba derribado en 864 por los adversarios del abad Samsón. No se sabe si reincorporó su función o no, y 25 años nos separan de la redacción de los *Salmos*. Sin embargo, Hafs habla de él en el pasado, y sabemos que este autor tuvo una producción literaria más amplia que los *Salmos*: cfr. VAN KONINGSVELD (1994). Además el cronista Ibn al-Qûtiyya, muerto en 367/977, se refiere a Hafs al-Qûtî, descendiente según él de uno de los hijos del rey visigodo Vitiza, hablando de él también en el pasado. Por fin, la *Uryûza* (“introducción”) refleja temas que parecen más propios del s. IX, como los debates lingüísticos sobre el uso del árabe frente al latín, presente en las obras latinas cordobesas de los años 850-860.

44 AL-QURTUBÎ, *Kitâb al-I‘lâm bi-mâ fî dîn al-nasârà min al-fisâd wa l-aw’hâm*, ed. HIYÂZÎ AL-SAQQÂ A., El Cairo, Dâr al-turât al-‘arabî, 1978.

respuesta del autor a un tratado enviado a Córdoba por los cristianos toledanos. A través de su argumentación, al-Qurtubî se apoya en varios extractos de fuentes cristianas en árabe, la mayoría de ellas redactadas en Toledo en los siglos XII-XIII, pero algunas anteriores como queda demostrado por Thomas Burman[45]. Es el caso de un tratado perdido de Hafs Ibn Albar sobre los ritos y las costumbres del cristianismo, datable en la segunda mitad del s. IX o a principios del s. X[46]. También es el caso de una obra apologética llamada el *Mashaf al-'âlam al-kâ'in* ("Libro del mundo existente"), inspirada por el *De Trinitate* de San Agustín y atribuida al santo[47]. En su *Kitâb al-fisâl fî l-milâl*, Ibn Hazm cita un extracto de aquel tratado, lo que permite fecharlo antes de mediados del siglo XI[48].

Esta cadena de tratados dogmáticos perdidos nos enseña que existió en al-Andalus una tradición apologética cristiana en árabe desde el siglo IX. El género, muy común en Oriente, no nació de repente en Toledo después de la reconquista, sino que tenía raíces más antiguas[49]. El estudio de las glosas en árabe confirma la cronología del proceso de arabización y también aporta algunos datos sobre la vida intelectual de los gremios cristianos arabizados de la Alta Edad Media ibérica.

Métodos de datación de los *marginalia*

Para que aquellos *marginalia* puedan alimentar un estudio histórico es necesario encontrar una manera de fechar e insertarlos en un contexto pero ¿cómo se puede proceder? Existen varios métodos, ninguno de ellos infalible.

El examen paleográfico revela que Pieter Van Koningsveld extendió de manera excesiva su análisis del *Glosario de Leyden* a todo el corpus de códices anotados en árabe. Según él, ya que todas las glosas seguían el mismo estilo *naskhî* característico del período almohade, todas eran el resultado de la actividad del gremio mozárabe toledano[50]. En realidad, el corpus es más variado al nivel paleográfico de lo que pretende y no se limita al estilo *naskhî*[51]. Se encuentran algunos casos de grafía más arcaica, "cúfica", sin vocales ni puntos diacríticos, lo que se suele fechar en los siglos IX o X[52]. En cuanto a los manuscritos anotados con una escritura muy fina, llevando puntos diacríticos y a veces vocalización, se pueden fechar a finales del siglo X o en pleno siglo XI[53]. Por fin, el estilo que Van Koningsveld caracteriza como *naskhî* aparece ya a mediados del siglo XI[54].

---

45 BURMAN, T. E., *Religious polemic and the intellectual history of the Mozarabs, c. 1050-1200*, Leyden-New York-Köln, E.J. Brill, 1994.

46 VAN KONINGSVELD (1994): pp. 209-211; KASSIS (2000): pp. 424-425; BURMAN (1994): pp. 35-36.

47 BURMAN (1994): pp. 80-84, 166-168.

48 IBN HAZM, *Kitâb al-fisâl fi-l-milal wa al-ahwâ' wa al-nihal*, ed. JALÎFA A., El Cairo, 1347/1928, t. I, p. 103, trad. ASÍN PALACIOS, M., *Abenhazam de Córdoba y su historia crítica de las ideas religiosas*, Madrid, 1927-1932, p. 260.

49 BURMAN (1994).

50 VAN KONINGSVELD (1976).

51 AILLET (2007).

52 Los dos casos evidentes son RBE, ms. R.II.18 y ACL, ms. 15. Las notas árabes de RBE, ms. & I.14 tampoco se parecen al estilo de los documentos mozárabes toledanos ni mucho menos al estilo epistolar almohade. La datación de Nemesio Morata (s. VIII) es excesiva, pero no parece demasiado atrevido fecharles antes del s. XI. MORATA (1925).

53 Por ejemplo ACU, *codex miscellaneus patristicus* (938); BSIL, *codex visigothicus legionensis* (960); BNE, Vitr. 13.1 (988); BUC, ms. 31 (s. X).

54 RBE, ms. arab. 1623 (1049-1050, gran parte de las notas siendo contemporáneas).

El vínculo entre el texto latín y el árabe también puede ser un instrumento de datación adicional. Cuando se puede evidenciar que hay notas contemporáneas de la copia del texto latino, uno se puede referir a la datación de aquél[55]. También son numerosos los casos de notas bilingües, en latín y árabe. En este caso se puede usar los métodos de datación de la paleografía visigoda, aunque sean también bastante azarosas[56].

Por fin, la historia interna del manuscrito permite también completar los datos. Al dejar sus escritorios de origen, los libros cambian de manos y aquellas distintas fases de su existencia quedan reflejadas en una cadena de usos lingüísticos y paleográficos. Así la serie de los tres manuscritos andalusíes emigrados al monasterio de Montecassino llevan las huellas de una discusión sobre la Encarnación, llevada en árabe y en latín. La llegada al Sur de Italia aparece a través del uso de la escritura beneventina, fechado en el siglo XI. Es decir que el manuscrito da testimonio de la emigración hacia el Sur de Italia, en el siglo X o XI, de un grupo de monjes de origen andalusí que llevó consigo sus intereses teológicos y sus costumbres lingüísticas y se integró a su nuevo gremio[57].

Focos y núcleos del cristianismo arabizado

De hecho, a partir del gremio andalusí, el cristianismo arabizado se difundió más allá de las fronteras islámicas por vía de la paulatina instalación de comunidades religiosas en los reinos del Norte, sobre todo en el reino de León.

Poco se conoce de los escritorios de su foco de origen, al-Andalus. Los únicos centros de cultura "mozárabe" (o sea arábigo-cristiana) que se identifican con certidumbre son Córdoba y Sevilla. En cuanto a Toledo antes de su reconquista, los únicos manuscritos cristianos que han sobrevivido de este período son todos escritos en latín y no llevan ninguna nota árabe[58].

La práctica de la anotación en árabe queda atestiguada en al-Andalus a partir de finales de siglo IX o principios del X. Uno de los ejemplos más tempranos es el códice ovetense del Escorial, compuesto de varios cuaterniones fechables entre el siglo VII y el año 882. Emigró a Oviedo en la Alta Edad Media, quizá ya a finales del siglo IX o principios del siglo X cuando desaparecen las anotaciones. Todas las glosas, incluidas diez notas en árabe, son fechables de finales del siglo IX. De hecho corresponden con el tipo cúfico arcaico, sin vocales ni puntos diacríticos[59].

A partir del siglo X, el uso del árabe se difundió en el clero andalusí. La emigración al Norte creó nuevos focos de cristianos arabizados más allá de la frontera, en los monasterios fundados por monjes andalusíes o que tenían contactos con al-Andalus y acogían grupos del Sur[60]. Fue el caso de

---

55 Ejemplos en RBE, ms. arab. 1623 (1049-1050); RBE, ms. T.II.24 (¿s. X?); BNE, ms. Vitr. 13.1, fº 201v (988), etc.

56 Ejemplos en BNE, ms. 10.018, ff. 9r, 14r, 36r, 40v, 55v. El manuscrito es posterior a 864 ya que contiene el *Apologeticus* del abad Samsón. Se puede fechar en el s. X o XI, sin más precisión.

57 BRAGA *et al.* (2002). Otro ejemplo: ACU, *codex miscellaneus patristicus*, copiado en al-Andalus en 938, usado por cristianos arabizados (una nota en árabe) y posiblemente llegado a Urgell a principios del s. XI según la datación de las notas en escritura carolingia, cfr. MUNDÓ (1994): pp. 140-141.

58 Por ejemplo el *De perpetua virginitate beatæ Mariæ* de san Ildefonso de Toledo copiado en Toledo en 1067: Florencio, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Ashburnham 17.

59 RBE, ms. R.II.18.

60 La bibliografía es amplia, entonces nos limitaremos a citar DÍAZ JIMÉNEZ, J.E., "Inmigración mozárabe en el reino de León. El monasterio de Abellar o de los santos martires Cosme y Damián", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 20, 1892, pp. 123-151; GÓMEZ MORENO (1990); ESTEPA DÍAZ (1977) y los estudios reunidos en *Codex biblicus legionensis. Veinte estudios*, León, 1999.

los monasterios de Tábara en León, de Valeránica y Santo Domingo de Silos en el valle del Duero, de Albelda en la Rioja, y de Santa María de Ripoll en la *Marca hispánica*. Aquellos cenobios, gran parte de ellos establecidos en zonas nuevamente repobladas, fueron verdaderos eslabones entre el cristianismo andalusí y los reinos cristianos del Norte. La presencia de un clero arabizado en algunos escritorios del Norte confirma la importancia del fenómeno de emigración y el protagonismo cultural de los andalusíes en tierras norteñas.

Apropiación, difusión y marginalización del uso escrito del árabe en la cultura cristiana peninsular

Cabe distinguir entonces tres fases en el uso escrito del árabe en la cultura cristiana peninsular. Una fase de apropiación que se extiende desde finales del siglo IX hasta mediados del s. X. Una fase de difusión hasta principios del siglo XI, que corresponde con la extensión del proceso de arabización y con el auge de la influencia cultural arábigo-islámica en la Península en época del califato omeya. Una fase de marginalización que corresponde con el declive del cristianismo andalusí después de la caída del califato, que afectó duramente a Córdoba, mayor centro de irradiación del cristianismo arabizado andalusí. En el siglo XII, Toledo se impuso como el último refugio de aquella cultura que desde entonces se volvió marginal dentro del cristianismo peninsular. La cultura arábigo-cristiana, aunque minoritaria, vivió allí su segunda fase de desarrollo, que habría que reconsiderar a la luz del estudio de Thomas Burman[61] y de la obra de al-Qurtubî[62]. Ponen de relieve el papel de los tratados apologéticos redactados en Toledo en los s. XII-XIII en la lucha dogmática que se desarrollaba entonces contra el Islam. Aquellos tratados fueron redactados tanto en latín como en árabe, pero según parece por el mismo gremio cristiano arabizado.

Algunos enfoques de lectura a través de los *marginalia*

Los temas y el léxico de las obras dogmáticas de los siglos XII-XIII no nacen *ex nihilo*, y las capacidades lingüísticas de sus autores tampoco surgen de repente. Remiten a una tradición más larga iniciada a finales del siglo IX, cuando se introdujo el uso del árabe en la cultura cristiana andalusí.

En la fase inicial de apropiación, las traducciones eran muy literales, como en los Salmos en prosa del Vaticano que siguen al pie de página la estructura gramatical de su modelo latín[63]. Sin embargo, el árabe de los cristianos andalusíes llega a su madurez en época califal. No se puede hablar de un dialecto específico, a pesar de algunos dialectismos sabios como las palabras latinas directamente trasladadas al árabe, numerosas en la traducción de los cánones eclesiásticos de 1049-1050[64]. El vocabulario usual integra, sin embargo, los términos geográficos, jurídicos y teológicos usuales del Islam[65]. La única influencia léxica externa que se nota es la del cristianismo

61 BURMAN (1994).

62 AL-QURTUBÎ (1978).

63 Vaticano, Bibliotheca Apostolica Vaticana, ms. arab. 5 (versión completa); ms. lat. 13001, f. 173r-v (fragmento).

64 Como en RBE, ms. arab. 1623; cf AILLET (2007).

65 Ejemplos en el mismo artículo.

66 Notado ya por BURMAN (1994) y VAN KONINGSVELD, P. S., "La apología de al-Kindî en la España del siglo XII. Huellas toledanas de un *animal disputax*", en: *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo*, actas del II Congreso Internacional de Estudios Mozárabes (Toledo, 20-26 mayo 1985), vol. 3, Toledo, 1992, pp. 107-129.

oriental. Los textos andalusíes de contenido dogmático tienen un léxico teológico próximo al cristiano oriental[66] y se puede también evidenciar algunos temas de mismo origen.

Es el caso del debate sobre la Encarnación, tema clave en la contienda teórica contra el Islam. El *Apologeticus* del abad Samsón se refiere a las discusiones llevadas en los círculos eclesiásticos cordobeses de mediados del s. IX sobre el problema de la manifestación y de la presencia de Dios en el mundo terrestre. Sansón pretende, con san Agustín, que Dios está presente en cualquiera de sus creaciones, hasta en el gusano más ínfimo, como están presentes los cuatro elementos en toda la Creación. Su adversario Hostegesis, cercano al poder musulmán según el abad, rechaza esta teoría que asemeja la naturaleza divina, perfecta e incorruptible, con la materia perecedera. Según él, Dios sólo se encarna en la Creación por sutileza y por emanación, y no por sustancia[67]. Resulta curioso notar que este debate ocupaba un lugar central en las discusiones entre los círculos mu'tazilíes y sus adversarios en el 'Irâq abasí del s. IX. Podría ser sólo una coincidencia si Hafs b. Albar no denunciara en su introducción (*Uryûza*) a un grupo de cristianos andalusíes que defendían también una teoría próxima a la de Hostegesis, ya que pensaban que la naturaleza divina sólo se encarnaba por emanación y de forma latente. Llama este grupo *ahl al-dahr*[68], uno de los términos más comunes para designar a los mu'tazilíes[69]. Cabe preguntar si las tesis mu'tazilíes sobre *al-kumûn wa l-zuhûr* ("la latencia y la manifestación de la naturaleza de Dios") han inspirado parte del debate intelectual en la Córdoba de mediados del s. IX y han podido tener alguna influencia en la dogmática cristiana coetánea. Lo cierto es que Hafs b. Albar esboza un paralelismo con los debates llevados en Oriente.

En el siglo X o XI –depende de la fecha misma de copia del códice– un lector anotó varios de los comentarios de Samsón sobre este problema. Este anotador usa un léxico filosófico técnico y preciso. Para intentar traducir el concepto de la Encarnación de Cristo en un ser humano (*formam servi*), emplea la expresión *al-hiyâb al-insânî*, el "velo de humanidad"[70]. Lo curioso es que esta expresión aparece en otras glosas árabes, pero también en varios de los textos arábigo-cristianos citados por al-Qurtubî[71]. Se encuentra también en la obra de Ibn Hazm que se refiere a un grupo de cristianos que afirmaba que el Cristo era el "velo de Dios"[72]. Tenemos constancia entonces de un tema teológico nuevo, aparecido en al-Andalus bajo dominación árabe, supuestamente para suavizar la teoría de la Encarnación, tan criticada por el Islam. De hecho, se trata de un tema teológico difundido en el nestorianismo, por ejemplo en el *Kitâb al-burhân* del 'iraqî 'Ammâr al-Basrî (s. IX)[73]. Para él, la esencia divina no se puede revelar a los sentidos humanos, entonces se reveló a los hombres bajo el velo de la apariencia humana de Cristo.

Todavía no tenemos suficientes indicios para establecer hasta qué punto el nestorianismo tuvo una influencia directa sobre el cristianismo andalusí. Pero parece bastante probable, a la luz de nuestro estudio, que el gremio cristiano del s. IX empezó a absorber materiales de origen oriental,

---

67 SAMSON, *Apologeticus* II, 3, ed. GIL, J., *Corpus Scriptorum Muzarabicorum*, Madrid, CSIC, 1973 t. II, pp. 560-561.

68 URVOY (1994), p. 14.

69 *EI*², artículo "Dahriyya" (GOLDZIHER, I. y GOICHON, A. M.); DHANANI, A., *The Physical Theory of Kalâm. Atoms, space, and Void in Basrian Mu'tazil Cosmology*, Leyden-Nueva-York-Köln, E. J. Brill, 1994, pp. 38-50; AL-YÂHIZ, *Kitâb al-hayawân*, ed. 'Abd as-Salâm Hârûn, Alep, 1966, t. IV, p. 80; AL-SHARASTÂNÎ, *Kitâb al-milal wa-l-nihal*, trad. *Livre des religions et des sectes*, Éditions Peeters-UNESCO, 1986, p. 207.

70 SAMSON (1973), *Apologeticus* II, 3, ed. t. II, pp. 560-561; BNE, ms. 10.018, fº 152v.

71 AL-QURTUBÎ (1978), pp. 126, 143-147, 150.

72 IBN HAZM (1347/1928) t. I, p. 58.

73 'AMMAR AL-BASRI, *Kitâb al-burhân*, ed. HAYEK M., *'Ammâr al-Basrî. Apologies et controverses*, Beyrouth, 1986, pp. 72, 87. Cabe señalar que Thomas Burman había notado ya los puntos comunes entre las teorías de 'Ammâr al-Basrî y ciertos textos citados por al-Qurtubî: BURMAN (1994): pp. 119-120.

trasmitido a través de tratados cristianos orientales escritos en árabe o a través de debates llevados en Córdoba en época contemporánea.

También se puede destacar otro enfoque de lectura en los *marginalia*: el enfoque antijudío que resalta con nitidez en las glosas de la Biblia de Sevilla, copiada en 988. Los márgenes de este códice contienen una violenta diatriba antijudaica. Al revés de lo que afirmaba Otto Karl Werckmeister, la Biblia de Sevilla no parece ser una obra concebida para luchar contra el Islam[74]. El investigador alemán se apoya en las tres miniaturas que representan a los profetas menores Miqueas, Naum y Zacarías[75]. Las profecías de aquellos tres personajes hacen referencia al tema de la liberación de Jerusalén del yugo asirio, y el comentario de san Jerónimo, usado en los *præmia* del códice, hace hincapié en esta lectura escatológica. Según el autor, las miniaturas serían una referencia críptica al nuevo yugo vivido por el pueblo de Israel, o sea el yugo del Islam. El hecho de representar a Naum sentado como un príncipe oriental sería un indicio adicional del mensaje escatológico dirigido hacia los iniciados.

El problema es que las pruebas son muy parcas. Además, la iluminación no representa a todos los profetas menores. El espacio reservado para Abacuc queda vacío[76], lo que resulta curioso: Abacuc profetiza también muy claramente la caída de los "Caldeos", término asociado en la apologética cristiana de época islámica con los árabes[77]. Si realmente estamos delante de un programa iconográfico, cabe concluir que es un programa inacabado, y por lo tanto fracasado.

También resulta sorprendente que ninguna de las copiosas notas en árabe aluda a este tema subterráneo. Resulta muy claramente que una serie de más de 40 glosas es de contenido escatológico. Pero el enemigo designado no es el Islam, sino los judíos. El anotador toma al pie de la letra las maldiciones de los profetas Isaías y Jeremías contra Israel, acusado de haber traicionado a Yahvé. Las glosas profetizan entonces la destrucción del pueblo indigno, siguiendo el método de una actualización del mensaje bíblico dirigida hacia una polémica antijudía[78].

Conclusión

El estudio de los *marginalia* puede ser una fuente adicional para el historiador. Resulta por lo menos ser un material novedoso para el acercamiento a la cultura "mozárabe" altomedieval, que dejó pocas huellas en la documentación. El primer nivel del análisis puede completar el estudio de los códices "visigóticos" tomando en cuenta la presencia de notas en árabe. Aquéllas nos aportan más datos sobre la procedencia del manuscrito, su fecha, su circulación y sus usos. Pasar al segundo nivel implica reunir un corpus de notas bastante amplio para poder hacer paralelos y llevar un estudio de conjunto. Así se pueden esbozar series paleográficas que nos informan sobre el proceso de arabización y el uso del árabe en la Península. Luego resulta interesante hacer resaltar una tipología de las prácticas de anotación, que reflejan los usos del árabe en los escritorios ibéricos. Por fin, gracias al estudio léxico y al establecimiento de series temáticas se puede intentar aportar nuevas luces sobre la vida intelectual de aquellas comunidades de lectores anónimos.

---

74 WERCKMEISTER, O.K., "Die Bilder der drei propheten in der Biblia Hispalense", *Madrider Mitteilungen*, 4 , 1963, pp. 141-188.

75 BNE, ms. Vitr. 13.1, ff^{os} 161r, 162v, 165v.

76 BNE, ms. Vitr. 13.1, f^{o} 163v.

77 HARRAK, A., "Ah! the Assyrian is the Rod of my Hand! Syriac View of History after the Advent of Islam", en: VAN GINKEL, J.J. *et al.* (eds.), *Redefining Christian Identity. Cultural Interaction in the Middle East since the Rise of Islam*, Louvain, Peeters, 2005, pp. 45-67.

78 Tengo previsto desarrollar este estudio y editar las notas más sobresalientes en un artículo más preciso.

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

PROPUESTA PARA EL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA CULTUAL CRISTIANA EN AL-ANDALUS

FERNANDO ARCE SAINZ
Instituto de Historia (CSIC)

El estudio de la arquitectura cultual cristiana en al-Andalus no se ha consolidado como una línea de investigación sostenida en nuestra historiografía[1]. Los primeros trabajos dedicados a este tema, no obstante, parecían augurar lo contrario. Gómez-Moreno, en su referencial libro *Las iglesias mozárabes*,[2] dedica un capítulo a la arquitectura religiosa mozárabe erigida en territorios bajo el dominio musulmán. Sin entrar a valorar los argumentos y conclusiones del estudio Gómez-Moreno es importante retener su visión multisecular del colectivo mozárabe, al que lo único que da homogeneidad a lo largo del tiempo y el espacio es su condición religiosa cristiana. Esto hace que en ciertos lugares y momentos y bajo determinadas circunstancias, aparezcan respuestas monumentales mozárabes de diferentes características. Así, para el granadino, mientras que unos mozárabes son capaces de levantar el monumental complejo de Melque merced a la posición de fuerza frente a Córdoba mantenida por la sediciosa Toledo, los mozárabes cordobeses de esas mismas fechas, presionados por un poder emiral acosado por no pocos conflictos, apenas son capaces de respuestas constructivas de pobres resultados (idea basada en la famosa expresión *rudi formatione* de Eulogio). Tras años de lucha en diversos frentes el poder omeya saldrá triunfante, inaugurándose un período (el califato) especialmente benigno para los mozárabes en opinión de Gómez-Moreno. Está convencido, aunque no aporta ningún dato concreto, de que los cristianos hicieron nuevas iglesias que no serían como los precarios edificios de otras épocas sino reflejo del arte que se desarrollaba en la capital califal.

El camino abierto por Don Manuel referido a la monumentalidad de los cristianos de al-Andalus apenas fue transitado en las décadas siguientes, todo lo contrario a lo ocurrido con el, en verdad, tema principal de su libro: el arte de los territorios cristianos en la décima centuria al que Gómez-Moreno denomina *mozárabe*. Recordemos que el término mozárabe, además de aludir a un sujeto histórico (los cristianos que han vivido en territorio musulmán entre los siglos VIII y XV), también contiene una carga cultural (cristiano arabizado) que justificaba su empleo a la hora de referirse a un arte que, a pesar de encontrarse en territorios dominados por los poderes cristianos del norte peninsular (desde Cataluña hasta Galicia), tenía sus bases formativas técnicas y estéticas en el mundo creativo andalusí.

---

[1] ARCE SAINZ, F., "Viejas y nuevas perspectivas sobre la cultura material mozárabe", *Visigodos y omeyas. Un debate entre la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media* (Mérida, 1999), *Anejos de Archivo Español de Arqueología*, XIII, 2000, pp. 77-93.

[2] GÓMEZ-MORENO, M., *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, 1919.

A partir del trabajo indispensable de Gómez-Moreno se habló bastante del arte mozárabe pero muy poco de los mozárabes, casi siempre de forma tangencial y en alusión a esas migraciones de comunidades religiosas que, llegadas desde el sur, se instalan en importantes establecimientos religiosos de nueva fundación (Escalada, Mazote, Sahagún, etc.). Cuando volvemos a oír hablar de los mozárabes es, precisamente, en el contexto de la crítica[3] al modelo explicativo de Gómez-Moreno. Los críticos a este modelo, que por otra parte aceptaban en su integridad la caracterización hecha por Gómez-Moreno para el período anterior visigodo, no aceptan que el descalabro histórico producido por la derrota y caída del poder visigodo a raíz de la conquista musulmana supusiera una solución de continuidad en la practica artística peninsular. Opinan que las experiencias tecnológicas y estéticas atribuidas a tiempos visigodos fueron capaces de perpetuarse más allá de la caída del reino toledano sirviendo de constante referencia a las experiencias futuras tanto musulmanas como cristianas. El nuevo paradigma considera del todo inapropiado utilizar el término mozárabe para referirse al arte cristiano del siglo X por dos razones. En primer lugar porque lo mozárabe, históricamente, es lo que tiene que ver con los cristianos que viven bajo dominio musulmán, circunstancia que no se cumple en los reinos y condados del norte. Proponen cambiar el nombre de mozárabe por el de repoblación al considerarlo más apropiado desde un punto de vista histórico (en realidad historiográfico). En segundo lugar porque se rechaza lo que conceptualmente significa mozárabe en la teoría de Gómez-Moreno: un arte cristiano del siglo X fuertemente influenciado por modelos y experiencias que, surgidas en el mundo andalusí, habían renovado la práctica artística a nivel peninsular tras un período de estancamiento (siglos VIII y IX) consecuencia de los acontecimientos producidos a raíz de la conquista musulmana. Para el continuismo no hay rotura en una cadena creativa que iría desde el siglo VII al siglo XI, de tal forma que lo califal no sería en el fondo más otro capítulo de ese también llamado particularismo hispano del que también son ejemplos lo asturiano y lo mozárabe/de repoblación. Además, los verdaderos protagonistas del impulso artístico serían los autóctonos de las tierras septentrionales antes que los cristianos oriundos del sur. Son estos mozárabes emigrados los que dieron pie a una nueva reflexión sobre la dimensión monumental de los cristianos de al-Andalus, prácticamente olvidada desde la obra de Gómez-Moreno. Si, tal como se venía admitiendo tradicionalmente, los mozárabes que arriban al reino asturleonés sirvieron de correa de transmisión para expandir las novedades artísticas producidas en al-Andalus, habría que suponer que los mozárabes debieron mantener una práctica artística lo suficientemente normalizada para que, llegado el momento, fueran capaces de ponerse a la cabeza de la creación en las tierras de acogida. De este razonamiento surgió una pregunta tan sencilla como rotunda: ¿construyeron o no iglesias los mozárabes? Esta pregunta, planteada de forma maximalista, paradójicamente esconde un enfoque reduccionista que no busca tanto el avanzar en el conocimiento de la realidad material mozárabe como el buscar un argumento favorable dentro la discusión sobre el arte mozárabe/de repoblación. Tal y como se planteaba la pregunta la respuesta que se perseguía debía ser unívoca (sí o no).

Esto hace que la historia material de los mozárabes quede reducida a la obtención de dato cuantitativo que resuma de forma taxativa el potencial monumental mozárabe a lo largo de varios siglos y a lo ancho de un espacio territorial muy amplio. El colectivo de los cristianos de al-Andalus, según esta forma de enfocar el asunto, es visto como un todo homogéneo que siempre responde de la misma forma en todo tiempo y lugar. Cualquier conclusión, por tanto, tendrá un carácter universal. Tomando como base los datos manejados por Gómez-Moreno, quien a su vez los extrajo de la obra de Simonet[4], se fue a la busca de noticias referidas a la erección de iglesias considerando que su

[3] CAMÓN AZNAR, J., "Arquitectura española del siglo X", *Goya*, 1963, pp. 206-219; BANGO TORVISO, I., "Arquitectura de la décima centuria: ¿Repoblación o mozárabe?", *Goya*, 1974 pp. 68-75.

[4] SIMONET, F. J., *Historia de los mozárabes de España* (reedición), Madrid, 1983.

número sería determinante para conocer el alcance de la actividad monumental mozárabe. El número de dichas noticias era muy escaso, por lo que el asunto quedaba zanjado: los mozárabes hicieron una aportación nimia, casi despreciable, en el campo de la arquitectura. Sólo quedaba por explicar el porqué de esta atonía creativa teniendo en cuenta que los mozárabes, al menos durante los primeros siglos de al-Andalus, conformaban una comunidad muy numerosa y con miembros dentro de ella que habían preservado privilegios y propiedades que les capacitaban para dar respuestas monumentales. La respuesta era que tuvo que existir una legislación muy restrictiva en este punto que impedía a los cristianos acometer empresas constructivas relevantes. Este marco legal riguroso, se entiende, fue aplicado con extremado celo en todo al-Andalus a lo largo de siglos. En caso contrario habría más menciones a nuevas iglesias ya que, aunque no se dice, parece estar asumiéndose el concepto de Simonet según el cual los cristianos si no construyen iglesias no es porque no quieran sino porque no les dejan.

Esta explicación, rotunda en sus conclusiones, pretende dejar resuelta la cuestión artística mozárabe dándole un papel intrascendente que se reduce a objetos de tono menor que sabemos, mediante inscripción, fueron realizados o consumidos por cristianos de al-Andalus: lápidas funerarias, metalistería y libros miniados. Jamás se contempla la posibilidad de que restos arquitectónicos (constructivos y decorativos) puedan ser mozárabes, salvo un puñado de estructuras rupestres y semirrupestres que se han relacionado con la revuelta de Ibn Hasun que, por su coyunturalidad y escasa relevancia material, no contradicen la idea de marginalidad generalizada.

El modelo explicativo visigotista o continuista, ampliamente implantado en los medios académicos e investigadores desde hace décadas, ha propiciado una sensación de capítulo cerrado sobre el que no se espera decir nada nuevo o, a lo sumo, venir a corroborar lo ya dicho[5].

Habría que desvincular, en primer lugar, el estudio de la arquitectura cristiana en al-Andalus de la arquitectura de los territorios de cristianos del siglo X. La forma en que fue planteada la posible relación entre el arte de los territorios del norte del siglo X y la práctica monumental de los cristianos del sur a lo largo de los siglos VIII y IX carece, para empezar, de lógica histórica. Independientemente de que los mozárabes hubieran hecho muchas o pocas iglesias, la acción creadora y ejecutora que materializó la arquitectura de la décima centuria jamás sería debida a las comunidades religiosas en cuanto a tales sino a colectivos profesionales organizados y experimentados en la práctica cuyos servicios son demandados por grupos de poder capaces de sufragar el esfuerzo. Dicho esto importa poco que los monjes de tal o cual monasterio sean originarios de Córdoba o el Bierzo ya que nunca fueron ellos los que hicieron posibles las arquitecturas que habitaron. Si estas comunidades, ya sean las de Escalada, Mazote o Santiago de Peñalba, proyectaron, levantaron y decoraron los edificios, ¿dónde lo habían aprendido si se supone que son congregaciones religiosas? ¿Hubo acaso inspiración divina? El asunto de la caracterización del arte del siglo X, por tanto, pasa por la búsqueda de las bases formativas técnicas y estéticas así como la forma en que éstas se difunden y asumen por parte de equipos de trabajo capaces de crear sistemas productivos. Dejemos en paz el expediente monumental de los cristianos de al-Andalus cuando queramos hablar de la arquitectura altomedieval de Galicia, León, Castilla o Cataluña.

En segundo lugar creo necesaria la redefinición del objeto de estudio. Hasta el momento los únicos edificios mozárabes considerados como tales son aquellos levantados tras el 711. Conviene recordar que el patrimonio inmueble mozárabe estaba formado por algo más que los

[5] BANGO TORVISO, I., "El arte mozárabe", *Actas del I Congreso Nacional de cultura mozárabe* (Córdoba, 1995), pp. 37-52, Córdoba, 1996.

templos de nuevo cuño. La mayoría estaba compuesto por iglesias de origen preislámico que siguieron funcionando más allá de la conquista musulmana. Todas cuentan con una fase mozárabe más o menos larga que hace que este patrimonio heredado pueda ser considerado tan mozárabe como el erigido bajo dominio musulmán. Sabemos, aunque solemos olvidarlo, que los edificios van más allá de un momento fundacional con el que los identificamos y catalogamos históricamente: paleocristianos, románicos, barrocos… Son, además, espacios multiseculares en los que están ocurriendo eventos en relación tanto con su materialidad como con las personas que los usan. Si la fundación es sin duda un momento relevante en la historia de un edificio, no lo son menos sus transformaciones (positivas y negativas) hasta llegar, cuando se da el caso, a su amortización. Si trasladamos estos conceptos, derivados de la experiencia aportada por la arqueología de la arquitectura, al mundo mozárabe podemos encontrar nuevas perspectivas en su investigación. No estamos ante el estudio de una arquitectura adscrita a un período histórico preciso en el que la producción material se caracteriza por los recursos tecnológicos estéticos imperantes que dan lugar a lo que la Historia del Arte llama *estilo*: hispanovisigodo, asturiano, califal, etc. Hablamos de una arquitectura vinculada a grupos de población de confesión cristiana que habitan en territorios dominados por poderes de confesión musulmana a lo largo de períodos más o menos largos bajo condiciones históricas variables según los lugares y los momentos. Creo que es más apropiado abordar el estudio de los mozárabes a partir de grupos antes que intentar verlos como un colectivo unitario que engloba a todos los cristianos en cualquier momento y lugar de la historia de al-Andalus. Todos los mozárabes, desde luego, tienen en común siempre que se trata de cristianos que viven en sociedades articuladas por poderes de confesión cristiana pero, más allá de eso, hay numerosos factores que son los que condicionan la experiencia vital de las personas y determinan su proyección en todos los niveles incluyendo el material. Los factores a los que me refiero, que son cambiantes frente a la invariabilidad de los aspectos que historiográficamente definen a los mozárabes (ser cristiano y vivir en al-Andalus) son de dos tipos: endógenos y exógenos. Los endógenos son los referidos al propio grupo mientras que los exógenos son aquellos que se derivan de su condición de minoría tutelada por un poder (musulmán) que impone el marco de las relaciones. Los endógenos, si hablamos de producción arquitectónica, tendrían que ver con la existencia o no de cristianos que, de forma individual o institucional (la Iglesia), tuvieron capacidad e intereses para invertir en edificios religiosos, ya sea manteniendo los existentes o haciendo nuevos. Los exógenos, por su parte, son aquellos que tienen que ver con la actitud del poder musulmán respecto a los templos cristianos.

Hasta la fecha se ha hecho de este factor exógeno el principal elemento a la hora de valorar la capacidad edilicia mozárabe. Sin duda es un asunto de capital importancia pero me parece criticable la forma en que es abordado. Se da por sentado que las normas impuestas por los musulmanes a los mozárabes referidas a la conservación y renovación de su patrimonio inmueble entraron en vigor desde el momento mismo de la conquista. A partir de ahí, para todo al-Andalus, este marco legal permanecería inalterado hasta la llegada de los poderes norteafricanos almorávide y almohade, cuya militancia religiosa ejercería una mayor presión al componente cristiano endureciendo aún más las relaciones y poniendo en marcha políticas agresivas. Tradicionalmente se piensa que los acuerdos y decretos dictados por los omeyas de oriente, cuya plasmación textual, por cierto, es bastante posterior a la fecha en la que supuestamente se produjeron los hechos, serían, asumidos de forma automática en al-Andalus donde, por otra parte, hay una enorme falta de información a este respecto[6]. No creo que en los primeros momentos hubiera

[6] NIETO CUMPLIDO, M., "Estatuto legal de los mozárabes cordobeses", *Actas del I Congreso Nacional de cultura mozárabe* (Córdoba, 1995), pp. 27-36, Córdoba, 1996.

necesidad o apremio para establecer normas que dictasen la manera en la que los cristianos actuaran monumentalmente. Según los pocos pactos conocidos, con el de Teodomiro como principal referente, las claves del acuerdo entre conquistadores y conquistados son tres: fidelidad de los sometidos, preservación de sus bienes y pago de la tributación. Sería a partir del afianzamiento de los poderes musulmanes, sobre todo tras la creación del emirato independiente, cuando existiría verdadera necesidad de determinar el papel y situación de los cristianos en la sociedad islámica. Seguramente la dimensión monumental cristiana fue un aspecto contemplado pero carecemos de cualquier noticia o información de los primeros tiempos del emirato que se refiera a este asunto. En el siglo IX, sin salir de Córdoba, sí empezamos a encontrar algunos datos que pueden arrojar algo de luz. El primero es la construcción, en la primera mitad del IX, de sendas fundaciones monásticas en las cercanías de la capital emiral: los monasterios de Tábanos y San Salvador de Peñamelaria[7]. ¿Son una trasgresión a la legalidad o están ajustadas a derecho? Desde luego, si hubiera estado prohibido levantar este tipo de centros (en tanto en cuanto contienen un espacio de culto) no se habrían construido o, a lo sumo, hubieran sido derribados por la piqueta musulmana una vez consumado el delito. El caso es que esto no ocurre. Aunque Tábanos termina abandonado (no hay indicios de su destrucción por parte del poder emiral) en el contexto de los martirios voluntarios, Peñamelaria continúa en activo un siglo más tarde (recogido en el Calendario de Córdoba de Recemundo[8]). De esta forma el binomio prohibición total = ausencia de arquitectura entra en crisis en el corazón mismo de al-Andalus, por lo que conviene buscar otra explicación. Dicha explicación pasaría por preguntarse si ambas fundaciones no serían en verdad acciones consentidas dentro de un margen de actuación que permite, en ciertas circunstancias, que los cristianos acometan empresas edilicias. En apoyo a esta idea viene un documento conservado en Marraqech[9] en el que se da cuenta, a principios del siglo X, de una reunión de juristas en Córdoba para determinar si es adecuado o no dejar a los cristianos levantar edificios de culto. La respuesta, parece que avalando lo que sería la norma tradicional, fue que podían hacerlo siempre y cuando lo hicieran en entornos urbanos o rurales habitados en exclusiva por cristianos, circunstancia nada rara en los primeros siglos de al-Andalus. Si volvemos a Tábanos y Peñamelaria vemos que reúnen estas condiciones. Hay por tanto restricción pero no total prohibición, al menos en Córdoba en estas fechas. Es ilustrativo el caso de una sinagoga[10], templo en este caso perteneciente a otra comunidad protegida, la judía, sobre la que pesarían unas normas parecidas cuando no iguales respecto a su arquitectura religiosa. La sinagoga en cuestión fue levantada en Córdoba en el siglo IX pero las autoridades musulmanas ordenaron derribarla porque los llamados tributarios la habían erigido en medio de los musulmanes, algo que se entiende como una acción inapropiada que vulnera la normativa.

En definitiva, a lo largo del siglo IX en Córdoba, percibimos que las acciones monumentales cristianas están tuteladas pero hay un cierto margen de actuación, tanto para hacer obra nueva como para conservar la antigua. ¿Durante cuánto tiempo se mantiene este *statu quo*? ¿La creación del califato independiente supone una continuidad o hay una reformulación de la situación de los cristianos? No lo sé. Con la poca información disponible (aún menos que durante el emirato) es difícil superar la barrera de la especulación. Tan solo puedo decir que no hay indicios o pruebas que indiquen que se haya producido un cambio en sentido negativo. Si cogemos el famoso

---

[7] ARCE SAINZ, F., "Los monasterios cordobeses de Tábanos y Peñamelaria a la luz de los textos y su entorno histórico", *Boletín de la Asociación Española de Arqueología Medieval*, 6, 1992, pp. 157-170.

[8] DOZY, R., *Le Calendier de Cordue*, traducción francesa de PELLAT, CH., Leiden, 1961, pp. 29 y 82.

[9] LEVI PROVENÇAL, E., "España musulmana", en: *Historia de España de Menéndez Pidal*, t. V, Madrid, 1973, p. 224.

[10] PEÑARROYA CASTEJÓN, L., *Cristianos bajo el Islam*, Madrid, 1993, p. 56.

Calendario de Recemundo de mediados del siglo X y lo comparamos con los textos de los escritores mozárabes de un siglo antes observamos que los establecimientos religiosos en funcionamiento en uno y otro momento son prácticamente los mismos. En el Calendario ha causado baja el monasterio de Tábanos como ya se dijo antes pero, por el contrario, hay un lugar nuevo, Santa Eulalia de Barcelona. ¿Sería este monasterio una nueva fundación posterior a mediados del siglo IX? Así lo creen algunos[11] pero, sea o no sea una obra mozárabe *ex novo*, es importante retener que todavía a mediados del X sigue habiendo un paisaje patrimonial amplio tras el cual existirían diferentes colectivos mozárabes vinculados a todos estos establecimientos religiosos (unos de carácter urbano y otros rural). No se percibe aún ese ascenso de la curva de conversión durante el califato[12] que llevaría a reducir enormemente el número de cristianos en al-Andalus hasta hacer de ellos una minoría en el sentido cuantitativo del término.

Otra pregunta que se plantea al tema de la actitud de los musulmanes frente a la arquitectura religiosa cristiana es si dicha actitud fue la misma en todo al-Andalus. Hasta el momento las pocas noticias de las que podemos deducir algo se circunscriben a una parte bastante pequeña: Córdoba. Teniendo en cuenta que esta ciudad fue la capital primero emiral y luego califal del principal poder musulmán de los tres primeros siglos en al-Andalus, cabría plantearse que las decisiones tomadas allí fuesen una referencia para el resto de los territorios bajo control islámico al margen de su nivel de sometimiento a Córdoba. Sin duda el califato representa el momento de mayor implantación territorial del poder cordobés, pero antes de llegar a ese punto se han dirimido multitud de conflictos en los que los emires se enfrentaron con distintos poderes musulmanes que dominaban territorios importantes de al-Andalus. ¿Qué ocurre por ejemplo en regiones controladas por fuerzas muladíes como el valle medio del Ebro (los Banu Qasi), parte de Lusitania (Ibn Marwuan en Mérida y luego en Badajoz) o la Serranía de Málaga (Ibn Hafsun)? ¿Los mozárabes de estos lugares tienen el mismo estatuto que los de Córdoba? ¿Qué pasa en las áreas de implantación bereber?

En conclusión, el asunto relativo a la intromisión musulmana en la producción arquitectónica cristiana está todavía lejos de ser bien conocido, por lo que conviene no ser aprioristas. Por otra parte, aun reconociendo su importancia, no es el único aspecto que determina la comprensión de lo que fue la arquitectura religiosa mozárabe.

Tras todo lo dicho, mi propuesta para el estudio de la arquitectura cultual cristiana en al-Andalus, consiste en la identificación y análisis contextualizado de diferentes grupos de mozárabes. ¿Cómo se identifican? Son las fuentes de información textual y arqueológica las herramientas de localización y acercamiento a estos grupos. Hasta hace poco tiempo casi el único suministro de datos sobre los mozárabes procedía del campo textual. Por fortuna, la arqueología se está convirtiendo en un nuevo filón informativo gracias a diferentes intervenciones arqueológicas en lugares donde se sustancia materialmente la presencia de cristianos: desde lugares como El Trampal o Melque a ciudades como Córdoba, el Tolmo de Minateda o Mérida por poner algunos ejemplos. ¿Cuántos y dónde están los grupos de cristianos a los que se está haciendo referencia? La respuesta a esta pregunta está condicionada por la cantidad y calidad de la información que podemos reunir. Hemos de tener en cuenta que prácticamente casi toda la información textual se concentra y se refiere a muy pocos lugares de al-Andalus. Frente a Córdoba, principal foco de producción escrita (árabe y cristiana) así como protagonista habitual de los relatos, el resto del territorio apenas cuenta con centros generadores de literatura (salvo Toledo) y son muchas las

[11] MARCOS POUS, A., "Cuestiones críticas sobre la localización de las iglesias mozárabes cordobesas dedicadas a santa Eulalia de Mérida y santa Eulalia de Barcelona", *Corduva*, nº 4, vol. II, 1977, fasc. 1

[12] BULLIET, R. W., *Conversion to islam in the Medieval Period*, Harvard University Press, 1979.

regiones cuyas referencias en los textos es episódica cuando no nula. La arqueología sin duda puede paliar estas carestías pero todavía queda mucho camino por recorrer debiéndonos conformar con las actuaciones hechas hasta la fecha. Por el momento centraría las pesquisas en aquellos grupos sobre los que poseemos cierta cantidad y calidad de información. ¿Cómo son? De diferentes características aunque todos tienen algo en común: son colectivos de cristianos que usan establecimientos religiosos de los que tenemos noticia a partir de la información textual y arqueológica. Hay grupos numéricamente grandes y pequeños, geográficamente regionales y locales, multiseculares y de poco recorrido histórico. Por ejemplo, en el caso de la ciudad de Córdoba y sus alrededores tendríamos a un grupo numéricamente importante (al menos de partida), de implantación regional y con una pervivencia de varios siglos. La capital emiral y luego califal tiene la ventaja de contar con el mayor caudal de información textual de al-Andalus. Gracias a él es casi el único lugar en el que podemos encontrar información más o menos seriada (con una concentración destacada en el siglo IX merced a las obras de Eulogio, Álvaro y Sansón[13]). Por otra parte, el conocimiento arqueológico de la ciudad se ha visto notablemente incrementado en los últimos años con intervenciones en lugares como Cercadilla[14]. Merced a toda esta información lo que se propone es hacer un seguimiento del grupo y sus iglesias a lo largo del tiempo: la conquista, el emirato, el califato. Otro ejemplo urbano pero características bien distintas sería el Tolmo de Minateda (Albacete)[15]. Ciudad fundada en tiempos visigodos (entre finales del VI y comienzos del VII) sede de obispado supera sin mayores problemas el trance de la conquista (el Tolmo, de nombre original Eio o Elo, es una de las ciudades del pacto de Teodomiro) pero tendrá una corta vida en época islámica, siendo abandonada a lo largo del siglo IX. La importante basílica cristiana excavada[16] en la parte alta del cerro muestra que la amortización del conjunto edilicio (la iglesia y la zona residencial aneja) es anterior incluso al abandono de la ciudad. Aquí, frente a Córdoba, la *urbs* tardoantigua parece no iniciar un proceso de transformación hasta convertirse en una *medina* musulmana ya que no vemos aparecer, por el momento, ningún edificio representativo propiamente musulmán como una mezquita ocupando el lugar de la antigua basílica. ¿Por qué se va y a dónde la institución religiosa que desocupa la basílica?, ¿simplemente es obligada a retirarse de un espacio urbano de privilegio a otro marginal o se ha marchado de la ciudad?

Los grupos tanto de Córdoba como del Tolmo son una prolongación natural de las poblaciones preislámicas que habitaban estos lugares. Sin embargo, hay otros grupos de mozárabes que podemos considerar de nueva creación. Este sería el caso de Badajoz, ciudad fundada en la segunda mitad del IX bajo patrocinio del propio emir en el contexto de las a menudo relaciones conflictivas con el poder muladí capitaneado por Ibn Marwan. A través de las fuentes escritas cristianas sabemos que Badajoz se constituyó en un obispado de obligatoria nueva creación. Por otra parte, hay un importante lote de escultura decorativa con iconografía cristiana que no puede vincularse a un inexistente Badajoz presilámico[17]. Estos datos invitan a indagar sobre la posibilidad de la existencia de una comunidad mozárabe pacense. ¿De dónde viene?,

---

13 GIL, J., *Corpus Scriptorum Muzarabicorum*, Madrid, 1973, 2 vols.

14 HIDALGO, R., "De edificio imperial a complejo de culto: la ocupación cristiana del palacio de Cercadilla", *Espacios y usos funerarios en el Occidente Romano*, Córdoba, 2002, pp. 343-372.

15 ABAD CASAL, L., GUTIÉRREZ LLORET, S. Y SANZ GAMO, R., *El Tolmo de Minateda. Una historia de tres mil quinientos años*, Toledo, 1998.

16 ABAD CASAL, L., GUTIÉRREZ LLORET, S. Y GAMO PARRAS, B., "La basílica y el baptisterio del Tolmo de Monateda (Hellín, Albacete)", *Archivo Español de Arqueología*, 73, 2000, pp. 193-221.

17 CRUZ VILLALÓN, M., "Badajoz visigodo, Badajoz mozárabe", *Anas*, 1994-1995, 7-8, pp. 327-342.

¿qué lugar o lugares ocupa en la ciudad?, ¿ocurre algo parecido en otras medinas de fundación musulmana como Murcia o Tudela?

No todos los grupos se concentran en núcleos urbanos. También los podemos encontrar en áreas rurales. Normalmente se vinculan con un único establecimiento religioso conocido. Este sería el caso de Santa María de Melque (Toledo) y Santa Lucía del Trampal (Cáceres)[18]. Ambos lugares parecen responder a establecimientos de carácter monástico cuyo momento fundacional es discutido (visigodo *versus* postvisigodo/mozárabe). No obstante, tienen una segura fase de uso mozárabe que termina con la amortización, en los dos casos, del espacio cultual durante el siglo IX. En dicha fase, por ejemplo en Melque, se producen reformas en la iglesia (adición de la habitación norte, suelos de *opus signinum*, adecuación ábsides laterales) y se actúa en su entorno inmediato (construcción de una muralla defensiva protegiendo la iglesia)[19]. ¿De qué sirven aquí las ideas preconcebidas sobre la nula actividad edilicia mozárabe? La realidad material nos arroja una imagen que debe ser explicada desde otras perspectivas, empezando por la posibilidad de que estemos ante fundaciones mozárabes desde su inicio[20] a la luz de los datos materiales y analíticos obtenidos.

Lugares de segura cronología preislámica en su nacimiento que siguen en activo más allá del 711 hay algunos reconocidos arqueológicamente. Seguramente haya más de los que son. La idea de histórica catástrofe asociada a la conquista musulmana ha hecho que en no pocos análisis arqueológicos se haya tomado ese momento como final de la vida en yacimientos que cuentan con iglesias de segura cronología tardoantigua/visigoda. Entre aquellos en los que sí se identifican horizontes de uso posteriores a 711 podría mencionar la iglesia del Gatillo (Cáceres)[21]. Se trata de un pequeño enclave (¿de tipo parroquial?) que inicia su andadura en el siglo VI. A partir de ese momento el edificio es escenario de diferentes actuaciones secuenciadas en el tiempo que van transformando su fisonomía. ¿Cuáles y en qué se diferencian las acciones de cada momento incluyendo su última fase mozárabe? ¿Qué imagen se puede reconstruir del edificio en esta fase?

Hay también algún grupo que podemos abordarlo desde una perspectiva más regional. Me refiero a la Serranía de Málaga[22]. En esta región tenían sus bases una serie de poderes que terminaron entrando en conflicto con el emirato. Conocemos este enfrentamiento por su recreación literaria en los anales palatinos, siendo un episodio en el que se aportan una cantidad de datos anormalmente abundante. Al hacer pasar a la historia estos acontecimientos, los cronistas musulmanes nos informan de unas gentes y lugares de los que seguramente apenas habríamos sabido nada de no ser por la rebelión de Ibn Hafsun. A partir de las fuentes descubrimos que esta región estaba controlada por fuerzas cristianas y muladíes, no como consecuencia del conflicto si no que lo venían haciendo desde tiempo atrás, posiblemente a resueltas de algún tipo de pacto o acuerdo que permitió medrar a poderes locales como el del propio Ibn Hafsun. Se articula este territorio en torno a una serie de enclaves (entre ellos Bobastro), algunos de los cuales y no de los menos

---

18 CABALLERO ZOREDA, L. y SÁEZ LARA, F., *La iglesia mozárabe de Santa Lucía del trampal*, Memorias de Arqueología Extremeña, 2, 1999, Mérida.

19 CABALLERO ZOREDA, L. y MURILLO FRAGERO, J. I., "Notas sobre las cercas y murallas de Santa María de Melque", *Congreso espacios fortificados en la provincia de Toledo* (Toledo, 1995), Toledo, 1995, pp. 255-291.

20 CABALLERO ZOREDA, L. y FERNÁNDEZ MIER, M., con textos analíticos de RUBINOS PÉREZ, A., MACÍAS, R., LÓPEZ, P., ARNAZ, A., UZQUIANO, P. y GUARÁS, B., "Notas sobre el complejo productivo de Melque (Toledo). Pospección del territorio y análisis de Carbono 14, polínicos, carpológicos y antracológicos y de morteros", *Archivo Español de Arqueología*, 72, 1999, pp. 199-239.

21 CABALLERO ZOREDA, L. y SÁEZ LARA, F., "La iglesia de El Gatillo de Arriba (Cáceres). Apuntes sobre una iglesia rural en los siglos VII y VIII", Simposio "El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura (Mérida, 2006)", *Anejos del Archivo Español de Arqueología,* en prensa.

22 ARCE SAINZ, F., "Arquitectura y rebelión: construcción de iglesias durante la revuelta de Umar b. Hafsun", *Al-Andalus*, XXII, fasc. 1, 2001, pp. 121-145.

importantes (de nuevo Bobastro) contaban con edificios de culto cristianos. ¿De cuándo son estas iglesias?, ¿cuál era la actitud musulmana en esta región respecto a la construcción de templos cristianos? La capital de la sedición, Bobastro, surge como ciudad en el transcurso del siglo IX por iniciativa de Ibn Hafsun. Las crónicas nos dicen que allí había un obispo y que existían mezquitas pero también iglesias. La arqueología, por su parte, ha descubierto hasta la fecha dos templos[23] cristianos en el solar de Bobastro cuyos elementos tipológicos son aceptados por todos como postvisigodos.

No pretendo en este artículo mencionar todos y cada uno de los grupos mozárabes sobre los que se puede trabajar. Por otro lado, habría que señalar la existencia de grupos que permanecen invisibles ante la falta de información textual y arqueológica. Si tal como parece la inmensa mayoría de la población hispana (nominalmente cristiana) permaneció en el mismo lugar tras la conquista musulmana, habría que pensar en un gran número de grupos mozárabes repartidos por todo al-Andalus de los que no sabemos nada por el momento.

En definitiva, la propuesta que aquí se defiende para el estudio de la arquitectura cristiana en territorios dominados por poderes musulmanes podría resumirse en los siguientes puntos:

1. No importa si los mozárabes construyeron muchas o pocas iglesias. Lo relevante es aproximarnos a la realidad material de un colectivo histórico cuyo estudio, a menudo, está mediatizado por una discusión en la que se dirime lo bien o lo mal que lo pasaron los cristianos en al-Andalus, bien se quiera destacar la tolerancia o bien todo lo contrario en un juicio histórico naturalizado en el presente.
2. Desvincular el expediente monumental mozárabe del capítulo histórico-artístico referido a la producción arquitectónica del siglo X en la mitad norte peninsular.
3. Considerar que la arquitectura mozárabe está formada por edificios de nueva planta posteriores a 711 y por edificios preislámicos que se siguen usando tras esa fecha y que, por tanto, cuenta con una fase mozárabe.
4. Los mozárabes conforman un colectivo multisecular en absoluto homogéneo más allá de su definición historiográfica (cristianos que vivieron en al-Andalus). Multitud de factores que no siempre son los mismos determinarán, en cada momento y lugar, la capacidad o incapacidad monumental mozárabe. Por esto, se propone estudiar a los mozárabes según la idea de grupos explicada más arriba. Cada grupo tiene unas coordenadas temporales y geográficas propias (más o menos largas, más o menos extensas) en las que se intentan definir los factores actuantes (positivos o negativos) relacionados con la conservación, construcción y amortización del patrimonio arquitectónico cultual a partir de la información textual y arqueológica.
5. Del estudio de los grupos se obtendrá, en principio, una imagen fragmentaria de la realidad material mozárabe. A partir de ahí se podrán extraer modelos que en su comparación y confrontación permitirán llegar a conclusiones de carácter general que permitan elaborar un relato histórico sin apriorismos.

[23] A la iglesia conocida desde antiguo se ha venido a sumar el hallazgo de otra en los últimos años: MARTÍNEZ ENAMORADO, V., "La basílica mozárabe hallada en la ciudad de Bobastro (Ardales, Málaga). Intervención arqueológica en el Cerro de la Tintilla-Mesas de Villaverde. Julio-agosto 2001", *Anuario Arqueológico de Andalucía, III/2: Actividades de Urgencia*, Sevilla, 2004, pp. 683-691.

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imageny Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

AMENAZA EXTERIOR Y RESPUESTA CONSTRUCTIVA EN EL SENO DE UNA COMUNIDAD PROTEGIDA. EL CASO DE SANTA MARÍA DE MELQUE EN EL SIGLO IX

FRANCISCO J. MORENO MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid

Marginalidad y protección son términos antagónicos aplicados a un colectivo de manera sincrónica. Sin embargo, ambos estados pueden sucederse, e incluso alternarse, si analizamos el desarrollo histórico de ese mismo grupo. Esto es lo que ocurre en el caso de la comunidad cristiana que ocupa bajo dominio islámico el conjunto residencial construido en torno a la iglesia de Santa María de Melque, en tanto que, pese a su condición de *dhimmí* (protegida), el análisis arqueológico de sus estructuras ha demostrado una azarosa existencia que trataremos de insertar dentro de un marco cronológico y espacial más amplio.

La iglesia y el monasterio de Melque. En el ojo del huracán

El conjunto monástico de Melque se extiende sobre las estribaciones que flanquean el valle del Tajo en su margen izquierdo, rebasada la ciudad de Toledo y, en su camino hacia el mar, dentro del término municipal de San Martín de Montalbán[1]. Su proximidad a la capital del reino visigodo y el aprovechamiento de los recursos hídricos son, como podremos comprobar, elementos fundamentales a la hora de aproximarnos a su estudio.

Quienes primero se ocuparon del análisis de la iglesia, pues era el único elemento conservado a principios del pasado siglo, fueron el Conde de Cedillo y Manuel Gómez-Moreno, siendo este último quien establezca un inicial análisis tipológico-constructivo y cronológico[2]. La ausencia de escultura decorativa, tradicional fósil-guía para la identificación de la arquitectura hispanovisigoda, le llevó a situar su construcción bajo dominio islámico, y más concretamente entre los años 862 y 930, es decir, en los momentos en los que, de acuerdo con

[1] CABALLERO, L. y LATORRE, J. I., *La iglesia y el monasterio visigodo de Santa María de Melque (Toledo) Arqueología y arquitectura. San Pedro de la Mata (Toledo) y Santa Comba de Bande (Orense)*, Madrid, 1980.

[2] GÓMEZ-MORENO, M., *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI,* Madrid, 1919, p. 14.

los textos islámicos, la población toledana disfrutó de cierta "independencia" con respecto al poder cordobés que permitiría llevar a cabo este tipo de iniciativas constructivas. De acuerdo con esta primera visión, Melque se encontraba doblemente aislado; alejado de cualquier núcleo habitado y considerado un caso excepcional dentro de la arquitectura altomedieval hispana.

Las excavaciones llevadas a cabo en los años 70 vinieron, en parte, a paliar esta situación. La aparición *in situ* de restos de estucos decorados, así como de piezas típicamente visigodas en la excavación fueron argumentos esgrimidos para adelantar su construcción al siglo VII, conectando directamente con el momento de esplendor del reino visigodo de Toledo[3]. Además, esta intervención arqueológica sacó a la luz parte del conjunto de edificios que rodeaban la iglesia y permitió establecer de forma precisa la secuencia estratigráfica que marcó la ocupación del, a partir de ahora, monasterio de Santa María de Melque.

El estudio del monumento ha experimentado un notable avance a lo largo de los últimos veinticinco años. La presencia de algunas características constructivas con paralelos en la arquitectura paleoislámica omeya, llevó a Garen a proponer una cronología posterior a la invasión musulmana de la Península[4], opinión que sería matizada y ampliada por Caballero[5], dando lugar a la aparición de un nuevo modelo explicativo para el estudio de la arquitectura hispana en el paso entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media. De forma paralela a la discusión teórica, entre los años 1994 y 2002, se realizaron nuevas intervenciones en el entorno más próximo al templo[6] que supusieron la multiplicación de los datos que hasta entonces se tenían respecto a la comunidad que habitó el lugar[7]. Gracias a la aplicación de un método de excavación en extensión y a la utilización del método de registro adecuado, la secuencia de ocupación obtenida años atrás será precisada y reinterpretada, se confirmará la continuidad del grupo allí establecido durante los primeros siglos de dominio islámico y, gracias a los sistemas de datación, se estableció una cronología para el edificio nunca posterior al siglo VIII[8], quedando eliminada de forma definitiva

---

[3] CABALLERO y LATORRE (1980): p. 731.

[4] GAREN, S., "Santa María de Melque: Church construction under Muslim Rule?", *The 17th International Byzantine Congress. Abstracts of Short Papers*, Dumbarton Oaks / Georgestown University, 1986, p. 125; ídem, "Santa María de Melque and Church Construction under Muslim Rule", *Journal of the Society of Architectural Historians*, LI, 3, septiembre 1992.

[5] Ampliando los elementos constructivos con una posible influencia omeya, entre ellos el sistema de cubierta del crucero a través de una bóveda vaída, y, fundamentalmente, insertando el estudio de Melque dentro de un sistema que supera el concepto de *unicum* propuesto por Garen. De acuerdo con este modelo, será posible rastrear el influjo de la arquitectura y las artes clásicas sirias y bizantinas en la Península a través del aporte cultural omeya. CABALLERO, L., "Un canal de transmisión de lo clásico en la Alta Edad Media Española. Arquitectura y escultura de influjo omeya en la Península Ibérica entre mediados del siglo VIII e inicios del siglo X", *Al Qantara*, XV/XVI, 1994/1995.

[6] La acumulación de tierras contra sus paramentos exteriores estaban provocando serios daños a la estructura de la fábrica. La Excma. Diputación de Toledo y el CSIC pusieron en marcha esta nueva etapa de excavación con el objeto de liberar al templo de este peligroso lastre, decidiéndose entonces que tales trabajos de llevaran a cabo siguiendo la adecuada metodología arqueológica.

[7] La aplicación del método de excavación en área abierta, el sistema Harris de gestión de los datos extraídos y la fotogrametría como técnica de documentación propiciaron la obtención de una cuantiosa información que sirvió para precisar la secuencia estratigráfica conocida ya desde la campaña de los años setenta, así como adecuarla a una nueva propuesta explicativa mucho más compleja en lo que a la ocupación del lugar se refiere en los momentos posteriores a 711. CABALLERO, L., "Excavaciones arqueológicas en el lugar de Melque. San Martín de Montalbán (Toledo)", *Investigaciones arqueológicas en Castilla-La Mancha. 1996-2002*, Toledo, 2004, pp. 345-363.

[8] CABALLERO, L.; RETUERCE, M. y SÁEZ, F., "Las cerámicas del primer momento de Santa María de Melque (Toledo), construcción, uso y destrucción. Comparación con las de Santa Lucía del Trampal y El Gatillo (Cáceres)", *Cerámicas tardorromanas y altomedievales en la Península Ibérica. Ruptura y continuidad, Anejos de Archivo Español de Arqueología* (a partir de ahora *AESPA),* XXVIII, Madrid, 2003, p. 243.

Muestra	Referencia	A	Etapa	Fecha B.P.	Fecha A.D.
C-14 estuco iglesia	UtC-3625	240	IA	1290 ± 70 B.P.	636-891 cal A.D.
	AA-33543			1308 ± 24 B.P.	668-773 cal A.D.
C-14	CSIC-1303	243		1273 ± 26 B.P.	673-817 cal A.D.
Combinac. probabilidades[1]				(tres fechas)	(680-773 cal A.D.)
C-14	CSIC-1202	238	IB	1251 ± 37 B.P.	684-878 cal A.D.
Suma de probabilidades			IAyB	(cuatro fechas)	(666-873 cal A.D.)
C-14	CSIC-1701	385	IB/C	1212 ± 26	721-890 cal A.D.
C-14	CSIC-1203	236	IC	1184 ± 49 B.P.	765-981 cal A.D.
Cerámica. Clara D H-105		236			589/600-660/698
Moneda. Egica-Vitiza		469			695/702 d.C.
Termoluminiscencia. Teja	MAD-2347	383		1245 ± 96 B.P.	755 d.C.
Termoluminiscencia. Teja	MAD-2341			1212 ± 97 B.P.	788 d.C.

Figura 1. CABALLERO, L. RETUERCE, M. y SÁEZ, F. 2003. Cuadro de "fechas absolutas" para el yacimiento de Sta. María de Melque.

la propuesta de Gómez-Moreno, si bien estos mismos indicadores cronológicos no permiten resolver la datación con respecto a la frontera histórica que supone el año 711 (fig. 1).

La construcción del monasterio. La topografía conventual

La localización de los edificios monásticos en torno al templo ha permitido recrear de una forma hipotética el conjunto conventual de Melque. Ya a lo largo de las primeras excavaciones se pudieron establecer dos recintos[9] –superior e inferior– aparentemente cerrados y formados por edificios de notable monumentalidad (fig. 2). El superior encerraría a la iglesia y, al menos en su lado oriental, estaría compuesto por un edificio longitudinal dividido en tres salas, mostrando la central la presencia de pilastras adosadas a sus muros, lo que podría significar la existencia de un segundo piso o una cubierta abovedada (fig. 3). El recinto o terraza inferior se situaría a continuación del anterior, en su lado este, y se comunicarían a través de una puerta. Lo forman estructuras arquitectónicas de menor entidad que, sin embargo, están dotadas de un cierto carácter defensivo gracias a la presencia de torres en sus esquinas. Este sería el núcleo central del monasterio, al que debemos añadir la amplia explotación agrícola circundada por una cerca de mampuesto y la presencia de cinco presas que serían fundamentales en la captación y distribución de los recursos hidráulicos[10].

Los resultados de la segunda etapa de excavación[11] nos permite conocer detalles acerca del desarrollo de las labores constructivas de la iglesia (andamiajes, piletas para la cales, restos de sillares, etc.). También se pudo confirmar la extraordinaria complejidad del edificio monástico del recinto superior –sobre todo en su ala septentrional– y la ubicación de la necrópolis original, el lugar elegido para la inhumación de los miembros de la comunidad.

9 CABALLERO y LATORRE (1980): p. 247.

10 CABALLERO, L. y FERNÁNDEZ MIER, M., "Notas sobre el complejo productivo de Melque (Toledo). Prospección del territorio y análisis del Carbono 14, polínicos, carpológicos y antracológicos y de morteros", *AEspA*, 72, Madrid, 1999, pp. 199-239.

11 CABALLERO (2004): p. 350.

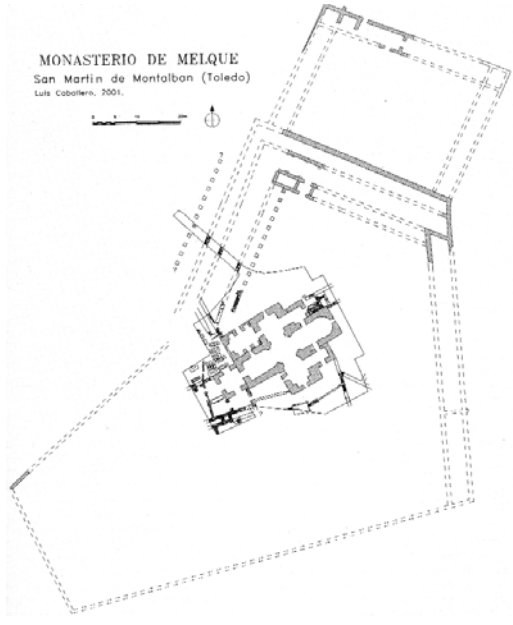


Figura 2. CABALLERO, L. 2001. Núcleo central del monasterio de Sta. María de Melque. Recinto superior, que circunda la iglesia, y recinto inferior.

Figura 3. Edificio monástico del recinto superior en su esquina nororiental.

¿Un monasterio de época emiral?

Pendientes aún de establecer con mayor precisión la cronología del conjunto, es necesario plantearnos cuáles son las condiciones legales y religiosas que permitirían llevar a cabo la construcción del monasterio. Si pudiéramos situar estos condicionantes en una balanza cuyo eje central fuera la conquista islámica, es posible que se inclinara hacia la época del Reino Visigodo de Toledo puesto que, aunque en franca decadencia, mantiene intactos los elementos fundamentales sobre los que se sustenta la fundación y dotación de monasterios; un episcopado capacitado para gestionar –espiritual y disciplinariamente– una comunidad monástica[12], y un benefactor cuyo papel fundamental será la aportación de los recursos económicos necesarios para sustentar el cenobio[13]. A lo largo de las siguientes líneas trataremos de establecer en qué medida se puede suponer el mantenimiento de estos dos elementos en la zona toledana en los momentos posteriores al año 711, tratando así de sentar las bases que permitan justificar la construcción del monasterio de Melque bajo dominio político islámico.

Establecer la permisibilidad para levantar monasterios en fechas posteriores a la conquista musulmana supone, por un lado, desterrar de forma definitiva la visión catastrofista defendida por algunos autores en lo referido a la situación vivida por el estamento monástico tras este episodio bélico[14], en favor de una concepción más cercana a la realidad que se aproxima al carácter pactual de la conquista del territorio[15]. Una segunda consecuencia derivada de la defensa de esta idea nos obliga a aceptar que la prohibición islámica respecto a la construcción de nuevos templos por parte de las comunidades cristianas en territorio musulmán procede de momentos posteriores o que, en todo caso, su aplicación no poseyó un carácter generalizado[16].

Pero regresemos a nuestro propósito inicial de analizar la continuidad de la jerarquía episcopal toledana y de una nobleza laica capaz de fundar y dotar monasterios a pesar de los cambios acaecidos tras la irrupción islámica. Aunque no se conocen los detalles exactos de la toma de Toledo por parte de las tropas de Tariq, resulta perfectamente factible concebirla en términos de capitulación y pacto[17]. Las fuentes nos informan de la huida del metropolitano Sinderedo[18], sin

---

[12] Basta con repasar las disposiciones conciliares de época visigoda para comprobar en qué medida el control espiritual y disciplinar de los monasterios recaía sobre el obispo correspondiente. Incluso en el c. IV de Toledo III se le concede la posibilidad de convertir en monasterio la iglesia de su diócesis que desee. VIVES, J., *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Barcelona-Madrid, 1963.

[13] Iniciativas piadosas de esta naturaleza han quedado reflejadas en las fuentes, como el caso del noble matrimonio Eterio y Teudesinda, fundadores de un monasterio con *xenodochium* en los alrededores de Toledo, según la alabanza que de esta acción realiza Eugenio II.

[14] Para quienes han sostenido esta idea, la mayoría de los monasterios que habían florecido en época visigoda fueron totalmente devastados, provocando la huida inmediata de sus moradores hacia las tierras del norte y hacia otras zonas más allá de los Pirineos. PÉREZ DE URBEL, J., *Los monjes españoles en la Edad Media,* vol. 1, Madrid, 1933, p. 521; ídem, *El monasterio en la vida española de la Edad Media*, Barcelona, 1942, p. 39.

[15] Incluso un autor tan poco sospechoso de afinidad con la cultura islámica como es Simonet ya supuso la existencia de algunos pactos entre monasterios y gobernantes islámicos con el propósito de continuar con su actividad. SIMONET, F. J., *Historia de los mozárabes de España*, Madrid, 1897, p. 64.

[16] ARCE, F., "Los monasterios cordobeses de Tábanos y Peñamelaria a la luz de los textos y su entorno histórico", *Boletín de Arqueología Medieval*, 6, 1992, pp. 157-170. Ver su contribución en este mismo volumen.

[17] VALLVÉ, J., "La frontera de Toledo en el siglo X", *Simposio Toledo Hispanoárabe*, Toledo, 1986, p. 87.

[18] La causa de este exilio bien podría deberse, según ha expuesto P. Chalmeta, a su decidido apoyo a Rodrigo en las luchas por el trono visigodo. Si tenemos en cuenta que la facción rival, el partido witizano, parece haber jugado un papel fundamental en la llegada de las tropas beréberes, parece lógico pensar que temiera ante posibles represalias de los descendientes de Witiza. CHALMETA, P., *Invasión e islamización. La sumisión de Hispania y la formación de al-Andalus*, Madrid, 1994, p. 154.

que esto significara la desaparición del episcopado toledano, como demuestra la presencia posterior de ocupantes de esta misma silla[19], entre ellos el controvertido Elipando[20], o la propia continuidad del colectivo cristiano en la Toledo islámica[21]. No debemos, sin embargo, considerar este hecho como algo excepcional, pues la presencia de una estructura eclesiástica basada en la permanencia de las sedes episcopales a lo largo del siglo VIII en la Península ha sido analizada desde diferentes perspectivas. Una de ellas es la de garante del sistema feudal heredado del período anterior e institución que, llegado el caso, ejerce el papel de representante de la comunidad cristiana en los pactos de capitulación[22], tal y como había sucedido en algunas ciudades de Oriente[23].

La permanencia de la comunidad cristiana ha sido confirmada a través de la producción literaria del clero toledano[24], lo que, por otro lado, confirma el mantenimiento de las bibliotecas y *scriptoria* en la ciudad y su entorno, sin olvidar que ambos son elementos fundamentales dentro de la organización de la vida monástica.

Por otra parte, la comunidad cristiana que habita entre sus muros no ha de ser entendida de una forma aislada, siendo posible intuir una prolongación hacia el territorio que circunda la ciudad. Tal y como propone E. Manzano[25], núcleos urbanos como Toledo, Mérida o Zaragoza, son capaces de mantener su pujanza gracias al control de los territorios que les circundan, de tal forma que quedan así asegurados los recursos para su supervivencia. En el caso concreto de la antigua capital de reino visigodo, este territorio puede extenderse, de acuerdo con algunas fuentes árabes, hasta Talavera por el Oeste y hasta Oreto en dirección Sur[26], lo que supondría una permanencia del cristianismo, con mayor o menor intensidad, por todos estos territorios. Prueba de la existencia de propietarios rurales de origen indígena –y seguramente muchos de ellos cristianos– es el relato que Ibn al-Qutiyya hace de la trágica *Jornada del foso* (h. 797), dado que, cuando el gobernador omeya de la ciudad prepara la traición, dispone que "asistiesen las personas principales, tanto de la ciudad como del campo"[27].

La pregunta final es ¿quiénes podrían formar parte de este grupo de personas notables? y, lo que es aún más complicado ¿pudo alguno de estos magnates, manteniendo la costumbre de época visigoda, ser benefactor de los centros monásticos? Lamentablemente no contamos con fuentes escritas que precisen estas circunstancias, pero sí podemos servirnos de ellas para trazar de forma hipotética la persistencia en la zona que nos ocupa de una aristocracia cristiana

---

19 Son relativamente abundantes las noticias que la denominada *Crónica del 754* facilita en este sentido; Cixila ocupaba tal dignidad el año 744 y alcanzaron fama de varones ilustres dos personajes que estaban al cargo del coro de la catedral, Urbano y Pedro. López Pereira, J. E., *Crónica Mozárabe de 754. Edición crítica y traducción*, Zaragoza, 1980.

20 El conocimiento de esta importante figura y la férrea defensa del adopcionismo nos permite establecer con total certeza la permanencia de la sede toledana hasta finales del siglo VIII como mantenedor de la tradición dogmática de la iglesia hispanovisigótica. Manzano, E., *La organización fronteriza en al-Andalus durante la época omeya: aspectos militares y sociales (756-976/138-366 h.)*, Madrid, 1989, p. 512.

21 Epalza, M. de y Rubiera, M. J., "Los cristianos toledanos bajo dominación musulmana", *Simposio Toledo Hispanoárabe*, Toledo, 1986, p. 130.

22 Acién, M., "La desarticulación de la sociedad visigoda", *Hispania, al-Andalus, Castilla,* Jornadas Históricas del Alto Guadalquivir, Jaén, 1998, p. 47.

23 Como en el caso del patriarca Sophronius de Jerusalén o el obispo de Aqaba. Schick, R., *The Christian communities of Palestine from Byzantine to Islamic rule. A historical and archaeological study*, Princeton, 1995, pp. 75 y 83.

24 Díaz y Díaz, M. C., "La vida literaria entre los mozárabes de Toledo (siglos VIII-XI)", *Arte y cultura mozárabe,* ponencias y comunicaciones presentadas al I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes: Toledo, 1975, Toledo, 1978, pp. 71-101.

25 Manzano, E., *Conquistadores, emires y califas. Los omeyas y la formación de al-Andalus*, Barcelona, 2006, p. 248.

26 Manzano (1989): p. 343.

27 Ibn al-Qutiyya, *Historia de la conquista de España de Abenalcotía el Cordobés*, traducción de Julián Ribera, Madrid, 1926, p. 38.

laica que mantuvo recursos heredados del período visigótico. Si aceptamos la continuidad en su condición religiosa, en el disfrute de sus recursos económicos, el mantenimiento de sus lazos de interdependencia con otros magnates y con la jerarquía eclesiástica, no debe resultar descabellado pensar que pudieran haber persistido, aunque bajo nuevos condicionantes políticos, en la tradición de fundar y dotar establecimientos monásticos.

Parece cada vez más claro que la invasión islámica se sustentó y avanzó en gran medida gracias a la política de pactos y capitulaciones entre los ejércitos islámicos y las autoridades locales del, tras la muerte de Rodrigo, descabezado reino visigodo[28]. La naturaleza de estos pactos, al igual que los establecidos en otras zonas del Islam, garantizaba a los cristianos la salvaguarda de su religión, de sus propiedades y de sus mecanismos de gobierno y justicia locales a cambio del pago, en concepto de protección y exención de cargas militares, de un tributo personal[29] *–jizyah–* y otro territorial *–kharaj–*. Hubo quienes, aprovechándose de las circunstancias de la conquista, parecen incluso haber aumentado su patrimonio merced a actuaciones que pueden ser tachadas de "colaboracionistas" con las tropas de Tariq y Musa. Este es el caso del linaje que nos ocupará las siguientes líneas; los descendientes del rey Witiza.

De acuerdo con el texto de Ibn al-Qutiyya[30], fueron los hijos de este rey quienes propiciaron el triunfo de las tropas de Tariq y la muerte de Rodrigo al abandonar las huestes cristianas en los momentos previos al decisivo combate junto al río Guadalete. En contraprestación, les fue permitida la conservación de todas las propiedades que su padre había acumulado durante su reinado, que son cifradas en más de 3.000 en este texto, territorios que pasarían a ser denominados como *safaya al-muluk* (feudos reales)[31], acudiendo incluso estos witizanos a Damasco para la ratificación del acuerdo con el califa omeya al-Walid I. Independientemente de lo desorbitado de la cifra, parece bastante probable que algunas de estas posesiones se encontraran en territorio toledano, más aún cuando esta misma fuente nos indica que uno de los beneficiarios, Rómulo, se estableció para su control en la antigua capital del reino visigodo[32]. Quienes han tratado este punto, presentan dichas

---

[28] CHALMETA (1994): p. 209. En esta misma obra, se recogen las referencias a los pactos conocidos o aquellos que podemos intuir de acuerdo con los relatos de la conquista. El más famoso de todos ellos es el establecido entre Teodomiro de Orihuela y Abd al-'Aziz, conservado según dos versiones, una cristiana y otra musulmana.

[29] Los textos que nosotros hemos consultado con la intención de comprobar si el monje, como hombre de religión, estaba exento del pago de este impuesto, resultan ambiguos y no permiten establecer de forma generalizada la liberación de dicho tributo, tal y como demuestra la queja de algunos monjes coptos clamando contra los elevados impuestos a los que debían hacer frente. BOSWORTH, C. E., "The protected peoples (Christians and Jews) in Medieval Egypt and Syria", *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, LXII, 1, 1979, p. 16.

[30] IBN AL-QUTTIYA (1926): p. 2. Las noticias proporcionadas por este autor, en tanto descendiente de este linaje, poseen, tal y como ha demostrado E. Manzano, la clara intención de reclamar los derechos sobre las posesiones que los witizanos adquirieron gracias a este tratado, frente al interés del estado omeya por considerarlas como territorios arrebatados por la fuerza de armas, lo que implicaría el control total sobre las mismas. MANZANO, E., "La conquista del 711: transformaciones y pervivencias", *Visigodos y Omeyas. Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media. Anejos de AEspA,* XXIII, 2000, p. 407. Independientemente de la cantidad de posesiones mantenidas, desorbitada intencionadamente por el autor cordobés, el conocimiento que poseemos de este tipo de pactos justifica la veracidad de la información facilitada, al menos en lo referido a la existencia de un acuerdo entre witizanos y conquistadores, extremo éste que es negado posteriormente por los autores cercanos al poder califal.

[31] Para E. Manzano, esta denominación puede traducirse como "bienes inalienables de los reyes", y refleja muy bien la forma en la que Witiza reunió dichos feudos, es decir, a través de la usurpación del patrimonio de la corona para pasar a ser considerados como bienes propios del rey. MANZANO (2006): p. 46.

[32] Se deduce del texto de Ibn al-Quttiya, que los latifundios situados en la zona este de la Península correspondieron a este descendiente del rey Witiza, quien los controló desde Toledo. Los enclaves del centro peninsular le corresponderían a Artobas, con residencia en Córdoba, y las propiedades situadas en el poniente quedarían en manos de Alamundo, establecido en Sevilla. TAHA, A. D., *The Muslim Conquest and Settlement of North Africa and Spain*, Londres, 1989, p. 143.

propiedades de forma un tanto imprecisa como granjas, aldeas o latifundios, pudiendo deducir que se trata, de forma general, de propiedades rurales destinadas a la explotación del territorio. En algunas de ellas se debieron erigir estructuras edilicias de las que tan solo podemos imaginar su grado de complejidad. En este sentido, es excepcional el caso de la residencia que Artobás poseía en una de sus propiedades, a la que las fuentes se refieren como *qubba* (cúpula) o la cesión que de una de estos latifundios hace este mismo personaje a un noble omeya, cuyo topónimo Turrus indica una más que probable fortificación en el complejo[33].

A modo de síntesis podríamos finalizar que, al menos para el primer siglo de dominación islámica del territorio toledano, se mantienen intactas las estructuras que sirvieron de eje vertebrador a la proliferación de monasterios en época visigoda; obispos y nobleza[34]. Entre estos segundos es posible deducir la presencia de propietarios rurales en los territorios dependientes de la ciudad de Toledo y, aunque sin confirmación documental, que algunos de estos latifundios pudieran haber pertenecido a los descendientes de Witiza, lo que, en definitiva, nos llevaría a considerar la existencia cercana de alguno de estos *safaya al-muluk*. Por otro lado, el nombre con el que aparece registrado el lugar de Melque en la documentación medieval es el de *Sta. María de Balatalmelc*[35], topónimo que procedería de *balat al-melk* (palacio real) con el que pudo haberse conocido ya en el siglo X[36]. Aunque conscientes de lo indemostrable de este argumento, se podría pensar que el monasterio de Melque fue, en origen, uno de esos "feudos reales" mantenidos por la aristocracia indígena heredera del partido witizano, y que, a través de una iniciativa de carácter piadoso, su propietario llevara a cabo la construcción del conjunto monástico que hoy conocemos. La presencia en el crucero de la iglesia de una *qubba* y el carácter fortificado de sus estructuras no serían, a tenor de los textos anteriormente citados, elementos discordantes con la imagen que de algunos de estos latifundios poseemos.

Fortificación exterior y reforma de los espacios litúrgicos

Tal y como apuntábamos al comienzo, existen pruebas que indican la alteración de la vida cotidiana de la comunidad aquí establecida. A lo largo de las últimas campañas de excavación se recogieron en su entorno suficientes datos como para confirmar la existencia de un período convulso en el que fue preciso llevar a cabo una serie de reformas exteriores dirigidas hacia el fortalecimiento del perímetro inmediato al templo y que, en este mismo momento, se produjo una reforma de los suelos interiores que concluyó con la variación de los espacios destinados a los oficios monásticos.

A pesar de que la solidez del recinto conventual que rodeaba a la iglesia parece probada, dada la monumentalidad de los edificios que lo componen, en un momento posterior a su construcción, pero manteniendo aún su función monástica, se cree conveniente proteger el exterior meridional del templo. Para ello se construye una potente muralla de doble lienzo relleno de arena con una torre cúbica que protege el único acceso conocido (fig. 4). El espacio generado entre ésta y el pórtico de la iglesia es convertido en cuerpo de guardia[37]. Probablemente coincidiendo con esta etapa de reforma se lleva a cabo una remodelación en el ángulo nororiental del templo, ampliando la

33 MANZANO (2006): p. 281

34 El mantenimiento de la fe cristiana por parte de los witizanos, al menos durante los primeros tiempos del emirato de Córdoba, se desprende del relato de Ibn al-Quttiya en el que el mismo Artobás, en una conversación con Abd al-Rahman I, habla de un posible viaje a Roma. IBN AL-QUTTIYA (1926): p. 28.

35 Así aparece en un documento pontificio de 1148. CABALLERO y LATORRE (1980): p. 738.

36 CABALLERO y LATORRE (1980): p. 18.

37 CABALLERO (2004): p. 355.

Figura 4. Lienzo de muralla en la que se puede ver la base de la torre defensiva y el portillo.

habitación delantera con dos muros paralelos divididos en dos estancias. En la más próxima a la iglesia fue hallado un enterramiento cubierto con losas, mientras que la segunda fue macizada con cal y canto, especulándose con la posibilidad de que fuera proyectada como base para una torre (¿campanario? ¿torre defensiva?)[38].

Entretanto se ha producido una remodelación de los pavimentos interiores. El enlosado original que cubría parcialmente la superficie del templo es sustituido por un suelo hidráulico de *opus signinum*[39] en el que se amortiza una pieza de mobiliario litúrgico anterior como umbral del único cancel que ahora separa el crucero del anteábside principal. Otra notable modificación es el cierre del paso del transepto a las habitaciones delanteras con sendos muretes y la creación de dos pequeñas capillitas rectangulares dotadas de canceles y altares. Entre los momentos de uso correspondientes a cada uno de estos pavimentos se puede situar la excavación en la zona del presbiterio de un gran agujero irregular que rompe parte de la cimentación del muro sur del mismo y penetra

[38] CABALLERO (2004): p. 356.

[39] La secuencia estratigráfica ya es perfectamente definida durante esta primera etapa de excavaciones, aunque la interpretación de la misma se pone en relación con la reutilización del templo de Melque en un momento posterior a la reconquista cristiana. CABALLERO y LATORRE (1980): p. 316. Tras las últimas intervenciones se ha podido matizar dicha secuencia relativa, poniendo este cambio en relación con los avatares sufridos por la comunidad *dhimmí* allí asentada. CABALLERO (2004): p. 354.

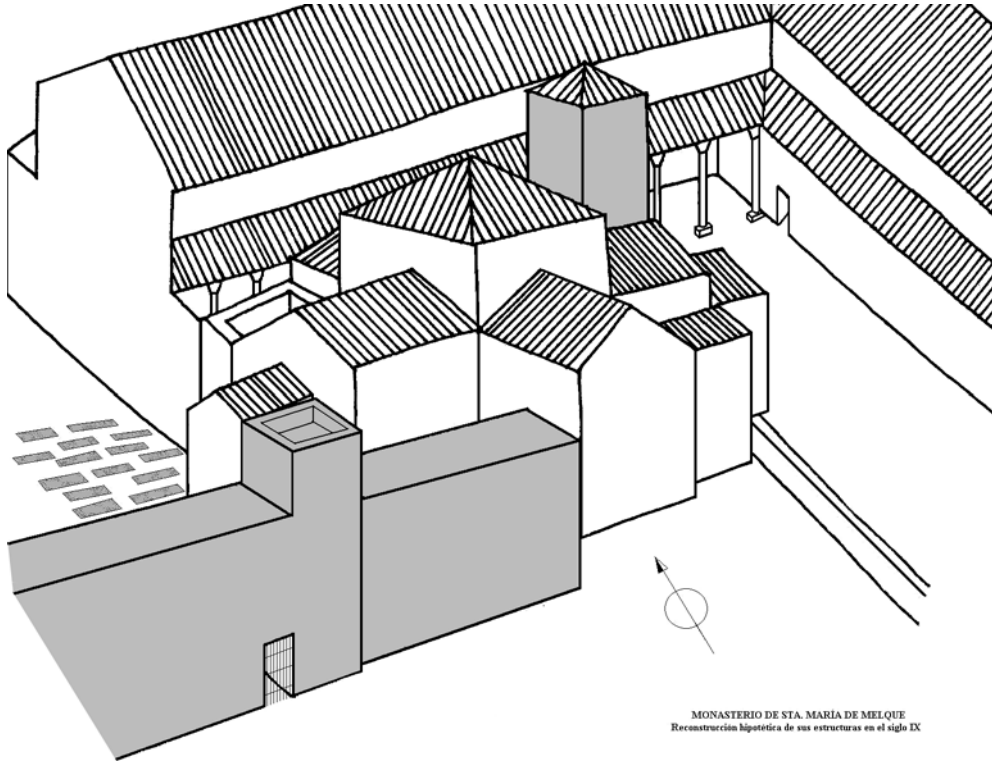


Figura 5. MORENO, F. Reconstrucción hipotética del conjunto de Melque tras las reformas de carácter defensivo.

bajo la habitación delantera derecha. Pese a la extraña tipología y desconocida función del mismo, parece lógico poner en relación su excavación con el momento de fortificación del lugar, es decir, el momento en el que la comunidad, dominada por el terror, no tiene inconveniente alguno en inutilizar parte del *sancta sanctorum* del templo. Superado este momento de peligro se debió llevar a cabo la nueva pavimentación del espacio cultual, desconociendo si este agujero –que pudo ser cubierto de manera provisional– mantuvo algún acceso que le permitiera seguir cumpliendo la función para la que fue creado.

En definitiva, e independientemente a la fecha exacta en la que se construye el monasterio, lo que es un dato absolutamente incontestable es que la comunidad allí establecida mantiene la actividad bajo dominio islámico y que, en un momento puntual de este proceso, observa que se cierne sobre ellos una amenaza, no dudando un instante en prepararse para su auto-defensa por medio de construcciones con marcado carácter militar (fig. 5). Tratar de establecer cuál fue el desencadenante de tal temor será el cometido que a continuación nos ocupe.

Toledo y su *hinterland* en el siglo VIII. Apuntes para una hipótesis interpretativa

Dada la ausencia de fuentes que mencionen de forma explícita la situación histórica que pretendemos analizar, hemos de recurrir a argumentos de carácter exógeno que suplan tal deficiencia. En este sentido trataremos de fundamentar nuestro trabajo sobre tres líneas básicas de análisis; la

situación de las comunidades monásticas en territorio islámico, el derecho a la auto-defensa por parte de los colectivos cristianos y, finalmente, el análisis de los focos de conflictividad en el territorio toledano durante el emirato andalusí.

De acuerdo con el texto de al-Waquidi, entre las palabras con las que el Profeta arengó a sus tropas a las afueras de Medina en su primera incursión por territorio bizantino se hacía referencia al trato benévolo que deberían recibir quienes se encontraban orando en sus celdas[40], lo cual no resulta extraño si tenemos en cuenta la consideración que respecto a los ascetas cristianos se muestran en algunas aleyas del *Corán* (5: 82; 57: 27) e incluso la "naturalidad" con la que algunos monjes como Juan Damasceno estudian las doctrinas islámicas[41]. Sin embargo, existen fuentes documentales y arqueológicas que contradicen tal grado de tolerancia o, al menos, que los preceptos dictados por Mahoma no eran observados con rigurosidad bajo circunstancias determinadas, sobre todo las que atañen al saqueo de los bienes acumulados por estos centros monásticos.

En Oriente, las fuentes griegas informan que en 796 fueron atacados monasterios en Ascalon y Gaza. En 809, la guerra entre al-Amin y al-Ma'mun causó gran sufrimiento a los cristianos; iglesias y monasterios en los alrededores de Jerusalén fueron abandonados[42]. Otro texto de origen griego escrito por Teófanes *el Confesor* (†818) narra con tremendo dramatismo los sucesos acaecidos en el año 812 en los centros monásticos de Siria y Palestina, hechos que parecen poner en relación con el paisaje de anarquía que domina en la zona tras el triunfo abasí el año 750 y el traslado de la capital a Bagdad[43]. El año 750, poco después de su derrota en Zab y su huida hacia Occidente, Marwan II no dudó en atacar el monasterio monofisita de *Deir Mut* en un desesperado intento por obtener recursos con los que mantener la batalla[44].

No obstante, como bien ha podido comprobar Schick en su estudio de las fuentes documentales y de las evidencias arqueológicas, no debemos caer en el error de asociar el ascenso al poder de la familia abasí con un período de intolerancia hacia las comunidades cristianas[45] y parece más lógico relacionar estos episodios aislados de ataques a monasterios con el paisaje de inestabilidad derivado de los enfrentamientos entre distintas facciones islámicas y la imposibilidad por parte de las autoridades de garantizar el *status* de protegidos a estos colectivos. Es entonces cuando grupos incontrolados pueden aprovecharse de esta incapacidad para llevar a cabo acciones contra los cristianos que, en algún caso, parecen haber llegado incluso hasta la extorsión[46].

Según la tradición establecida en vida del Profeta, el impuesto de capitación exigido a los cristianos les convertía en un colectivo protegido, dado que este tributo les liberaba de realizar tareas de armas[47]. Aunque con el paso del tiempo esta subyugación militar pasó a convertirse en reflejo

---

40 AYOUB, M. M., "The Islamic Context of Muslim-Christian Relations", *Conversion and continuity. Indigenous Christian Communities in Islamic Lands Eighth to Eighteenth Centuries*, Toronto, 1990, p. 472; SCHICK (1995): p. 69.

41 SAHA, D. J., "The Art and Non-Art of Byzantine Polemics: Patterns of Refutation in Byzantine Anti-Islamic Literature", GERVERS, M. y BIKHAZI, R. (eds.), *Conversion and continuity. Indigenous Christian Communities in Islamic Lands. Eight to Eighteenth Centuries*, Toronto, 1990, p. 66.

42 LEVTZION, N., "Conversion to Islam in Syria and Palestine and the Survival of Christian Communities", *Conversion and continuity. Indigenous Christian Communities in Islamic Lands Eighth to Eighteenth Centuries*, Toronto, 1990, p. 294.

43 TEÓFANES EL CONFESOR, *Chronographia*. Texto extraído de GRIFFITH, S. H., "Greek into Arabic: life and letters in the monasteries of Palestine in the 9th century; the example of the Summa Theologiae Arabica", *Byzantion*, 56, 1986, p. 117.

44 SCHICK (1995): p. 90.

45 SCHICK (1995): p. 90.

46 Como se desprende del relato del peregrino Wilibaldo quien, en el siglo IX, visitó Jerusalén y allí observó con estupor que la comunidad cristiana debía pagar por evitar la destrucción de la iglesia de la Anunciación por parte de un grupo de sarracenos. SCHICK (1995): p. 169.

47 AYOUB (1990): p. 469.

de una distinción social, el hecho es que de ella se derivaba la prohibición de que ningún cristiano portara armamento, en definitiva, que las comunidades *dhimmies* confiaran plenamente en el califa como garante de su seguridad. La pregunta es ¿qué ocurre cuando el estado se encuentra imposibilitado para ejercer su autoridad en todos los territorios que domina?, parece entonces comprensible que el cristiano, ante una amenaza evidente, tome las medidas que considere oportunas en su autodefensa, incluyendo la posesión de armas[48], la fortificación de sus propiedades o la contratación de huestes mercenarias con este fin[49].

Tal parece ser la situación vivida en las muchas zonas de al-Andalus que antes del califato de Abd al-Rahman III se escapaban al poder efectivo de las autoridades establecidas en Córdoba[50]. A la cabeza de estos núcleos disidentes se hallaba la ciudad de Toledo y los territorios bajo su dominio, cuya población acabará siendo considerada por los omeyas como de naturaleza indomable[51]. Recapitulando, para el caso de Melque y su entorno próximo, se viaja desde la estabilidad derivada de unos primeros momentos de pacto hasta la inevitable desestabilización que hubieron de producir las constantes revueltas dirigidas desde la ciudad del Tajo contra el poder cordobés. Pero aún falta por añadir otro importante factor de desequilibrio, el de las luchas intestinas entre las distintas facciones islámicas llegadas hasta este territorio; árabes, sirios y, fundamentalmente, beréberes. Resulta interesante insistir aquí en el análisis de este último grupo étnico como catalizador de la inestabilidad y la inseguridad que con toda probabilidad pudo darse en la zona sur y occidental de la actual provincia de Toledo pues, no en vano, será aquí donde se establezca una de las tribus beréberes más importantes –y, desgraciadamente, menos conocidas– de cuantas arribaron a la Península durante los primeros de conquista: los Nafza[52].

Con este nombre parecen las fuentes referirse a la tribu asentada en un vasto territorio que pudo llegar a extenderse entre los valles occidentales de los ríos Tajo y Guadiana[53], población que debió poseer un marcado carácter levantisco, a tenor de las constantes misiones de castigo que contra ellos fueron enviadas desde la capital del emirato[54]. Por todo ello es lógico pensar que tomaron parte activa en la gran revuelta bereber que, iniciada en el norte de África, llegó a

---

48 De hecho, los *dhimmies* aparecen como combatientes en algunos textos de carácter jurídico. En una consulta del alfaquí cordobés Yahya b. Yahya (†852) al egipcio Ibn al-Qasim (†806) se puede suponer la presencia de guerreros cristianos situados en la frontera que llevan a cabo saqueos en territorios enemigos sin ir acompañados de tropas musulmanas. Esto indica, además de que este tipo de grupos no actuaban movidos por el fervor religioso, que la prohibición de llevar armas se quedaba, en algunos casos, en el plano exclusivamente teórico. FERNÁNDEZ, A. y FIERRO, M., "Cristianos y conversos al Islam en al-Andalus bajo los omeyas. Una aproximación al proceso de islamización a través de una fuente legal andalusí del s. III/IX", *Visigodos y Omeyas. Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media. Anejos de AEspA,* XXIII, 2000, p. 421.

En uno de sus dictámenes el alfaquí tunecino Abu-l-Hasan al-Lajmi (†1085) expone el castigo que se debe dar a los cristianos que se levantan en armas, lo que permite pensar que este debía ser un hecho relativamente frecuente. MAKKI, M. A., "El Islam frente a las minorías cristianas", *Al-Andalus, ocho siglos de historia*, actas de las I Jornadas de cultura islámica*,* Toledo, 1987, Madrid, 1989, p. 46.

49 Casos como estos parecen haber sido frecuentes en zonas de Siria, Palestina e Irak hasta el siglo XIX, YE'OR, B., *The Dhimmi. Jews and Christians under Islam*, Londres-Toronto, 1985, p. 54.

50 GUICHARD, P., *Al-Andalus. Estructura antropológica de una sociedad islámica en Occidente*, estudio preliminar de Antonio Malpica Cuello, Granada, 1998, p. 272.

51 MANZANO (1989): p. 342.

52 De hecho, parece aceptada por la historiografía la idea de que la capital de dicha tribu coincida con el actualmente despoblado de Vascos (Navalmoralejo, Toledo). A unos escasos 70 km al oeste de Melque.

53 GUICHARD (1998): p. 385.

54 MANZANO (2006): p. 176.

afectar a la gran mayoría de los territorios de al-Andalus[55] y que fue sofocada por la llegada de los contingentes sirios en el año 741 y su victoria junto al río Guazalete[56].

Desafortunadamente, la visión que hoy poseemos de estas tribus beréberes procede de fuentes árabes y, por ello, se refleja en ellas todas las recriminaciones propias de quien se refiere a un inferior de forma despectiva. En ellas se les tacha de hipócritas debido a sus múltiples apostasías y sus constantes rebeliones. Pese a su resistencia y a su valor en la batalla, se les hace partícipes de una cruel violencia[57], no dudando en utilizarla contra grupos de cristianos[58].

Tengamos en cuenta o no esta visión excesivamente negativa de los beréberes, lo cierto es que existen datos objetivos que nos permiten considerarlos un elemento desestabilizador en contra de los propósitos estatales emanados desde Córdoba. Notablemente perjudicados en el reparto de las tierras conquistadas y arrinconados en zonas de difícil habitabilidad, pese a ser el primer contingente islámico en llegar a al-Andalus, tienden a organizarse en pequeños núcleos clánicos herméticamente cerrados y en constante puja territorial con quienes les rodean[59]. Este carácter les convierte "de facto" en entidades prácticamente independientes[60] y autónomas con respecto a los gobernadores, emires y califas de Córdoba, independencia que bien pudiera ser extendida al terreno de la ortodoxia religiosa.

En suma, todos estos factores permiten situar en torno al núcleo monástico de Melque, la presencia de facciones beréberes incontroladas –con respecto a los ámbitos de poder establecidos desde Córdoba o a los mecanismos de control de la propia ciudad de Toledo–, presumiblemente alejados de la rígida observancia islámica y arrinconados en tierras de calidad inferior a las dominadas desde los asentamientos árabes y sirios. Falta que se produzca un acontecimiento coyuntural que agrave esta situación, como la sequía que asoló a los asentamientos beréberes del centro peninsular[61] entre los años 748-753, para justificar plenamente el saqueo de centros próximos. No sería excesivamente arriesgado concluir entonces que la comunidad de Melque, consciente de esta amenaza y desamparada por toledanos y cordobeses, sintiera la necesidad de llevar a cabo las obras de fortificación necesarias para asegurar su propia protección.

55 CHALMETA (1994): p. 316.

56 Entre las actuales localidades toledanas de Villaminaya y Almonacid, al sur de la capital.

57 CHALMETA (1994): p. 109.

58 Se tienen noticias de grupos de beréberes que, antes de 711, realizaron incursiones en las costas de la Península en busca de botín, haciendo cautivos e incendiando alguna iglesia. CHALMETA (1994): p. 122.

59 CHALMETA (1994): p. 161.

60 CHALMETA (1994): p. 366.

61 GHICHARD (1998): p. 266.

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

AL CALOR DEL TEXTO ANTIGUO: LA LECTURA DE TEXTOS MATEMÁTICOS EN BIZANCIO

INMACULADA PÉREZ MARTÍN
Instituto de Filología (CSIC)

Muy lejos de ser anecdótico o residual, el tema sobre el que nos hemos propuesto reflexionar en estas páginas resulta, en el caso de la cultura bizantina, esencial, constitutivo[1]. El sentimiento de marginalidad, en efecto, es componente básico de la actitud de los bizantinos hacia el saber antiguo[2], del mismo modo que el espacio marginal de la página de un manuscrito constituye el lugar natural de las aportaciones que los lectores/estudiosos hacen a ese saber[3]. Nuestra contribución al presente volumen intentará, por ello, explorar tanto esta mentalidad como su reflejo en los manuscritos, ciñéndonos a un ámbito del saber, el de las matemáticas, que en la tradición griega es más geometría que aritmética[4],

---

[1] Esta amplia cuestión fue tratada en una sesión plenaria del XX Congreso Internacional de Estudios Bizantinos, cuyas actas se editaron en ODORICO, P., *et al.*, *Byzantina-Metabyzantina. La périphérie dans le temps et l'espace. Actes de la 6e Séance plénière du XXe Congrès international des Études byzantines,* Dossiers Byzantins, 2, Paris, École des Hautes Études, en: Sciences Sociales, 2003. Ninguna de las contribuciones allí reunidas aplica la dialéctica "centro-periferia" a la página escrita.

[2] La recepción de los textos antiguos en Bizancio tiene un tratamiento aún no superado en WILSON, N. G., *Scholars of Byzantium,* London, 1983. En la estela de esta obra, pero limitados a los dos últimos siglos de Bizancio, podemos mencionar MERGIALI, S., *L'enseignement et les lettrés pendant l'époque des Paléologues (1261-1453),* Etaireia ton Philon tou Laou, Kentron Ereunes Byzantiou, 5, Athina, 1996, y FRYDE, E., *The Early Palaeologan Renaissance (1261-1360)*, The Medieval Mediterranean: Peoples, economies and cultures, 400-1453, vol. 27, Leiden, E. J. Brill, 2000, pp. 106-110, 139-140. El libro de CONSTANTINIDES, C. N., *Higher Education in Byzantium in the 13th and early 14th Centuries,* Nicosia, 1982, por su parte, tiene un enfoque más histórico y profundiza en los protagonistas y las instituciones de la educación bizantina.

[3] Tal fue el tema elegido en la mesa redonda que organizamos en el 21st International Congress of Byzantine Studies, London, 21-26 August, 2006; vid. *Proceedings*, vol. II*, Abstracts of panel Papers,* JEFFREYS, E. (ed.), Aldershot, Ashgate 2006, pp. 180-185.

[4] KNORR, W. R., *The Ancient Tradition of Geometric Problems,* New York, 1986. Los estudiosos tratan, por lo general, conjuntamente las distintas facetas de la "ciencia bizantina": VOGEL, K., "Byzantine Science", *Cambridge Medieval History,* vol. IV, 2 Cambridge, 1967, pp. 264-305; TIHON, A., "Enseignement scientifique à Byzance", *Organon 24,* Wroclaw 1988, pp. 89-108, reimpr., en: *Études d'astronomie byzantine,* Variorum Collected Studies Series, CS 454, Aldershot, 1994, IX. Nosotros hemos decidido delimitar el objeto de estudio, con la esperanza de no transmitir la impresión de que las matemáticas o la geometría son compartimentos estancos de la transmisión del saber antiguo. CANFORA, L., "Le collezioni superstiti", en: CAMBIANO, G., *et al.* (dir.), *Lo spazio letterario della Grecia antica,* vol. II, *La ricezione e l'attualizzazione del testo,* Roma, Salerno editrice, 1995, pp. 95-261, esp. 222-228, ha dado un tratamiento individualizado a la transmisión de los textos matemáticos; cfr. STULOFF, N., "Mathematik in Byzanz", *Algorismus,* 1, 1988, pp. 39-62; BYDÉN, B., *Theodore Metochites' Stoicheiosis astronomike and the study of natural philosophy and mathematics in early palaiologan Byzantium,* Göteborg, 2003, pp. 216-262; FRYDE, E., 2000, pp. 337-341. WILSON, N. G., ha pronunciado una conferencia bajo el lema "The *Elements*: the Transmission of the greek Text", en: *Euclides and his Heritage,* A Clay Mathematics Institute Conference, 7-8, October 2005, St. Catherine's College, Oxford University.

mientras que en Bizancio la predilección por esta última es sin duda notable. A modo de justificación, podemos señalar que desde la magna obra de Johan Ludvig Heiberg[5], los manuscritos matemáticos bizantinos han recibido escasa atención[6]. Del mismo modo, pocos se han molestado en leer los tratados sobre cuestiones particulares que conforman la aportación bizantina a la historia de las matemáticas; suelen, por el contrario, recibir menciones despectivas por parte de los estudiosos, que consideran prescindible esta etapa bizantina de la historia de las ciencias e ignoran la importancia de Bizancio en el esclarecimiento de algunos puntos oscuros del pensamiento matemático antiguo.

El único mérito que se concede sin discusión a Bizancio es el de haber conservado y transmitido a Occidente este legado clásico[7], pero tal proceso no pudo tener lugar sin que en él dejaran su impronta los eruditos bizantinos. Ellos son los protagonistas de una historia fascinante de rescate y difusión del saber a cuyo margen se situaron, conscientes de la dificultad de aportar elementos novedosos o de superar cualquier disciplina. No somos nosotros, pues, quienes los juzgamos al margen de los valores científicos de progreso, sino ellos mismos quienes se automarginan para no ser aplastados por el peso del saber antiguo.

El marco escolar

La mayor parte de las obras escritas en Bizancio sobre temas científicos estaban destinadas a facilitar el acceso escolar al saber antiguo, una labor que fue casi siempre (la excepción son las épocas de crisis que insufló precariedad en las iniciativas del Estado) promovida por el poder imperial y eclesiástico para mejorar la formación de sus cuadros administrativos[8]. No es necesario indicar la utilidad que podían tener los conocimientos de geometría y aritmética[9] que proporcionaban las obras

---

[5] Nos referimos no solamente a sus ediciones de Apolonio de Perge (*Apollonii Pergaei quae Graece exstant,* Leipzig, Teubner, 1891-1893, 2 vols.), Arquímedes (*Archimedis opera omnia cum commentariis Eutocii,* Leipzig, Teubner, 1880-81, 3 vols.), Euclides (*Euclidis opera omnia,* Leipzig, Teubner 1883-1916, 8 vols.) o Herón de Alejandría (*Heronis Alexandrini opera quae supersunt omnia,* vols. 4-5, Leipzig, Teubner, 1912-1914), sino en especial a la tenaz búsqueda de testimonios que prueba en HEIBERG, J. L., *Litterargeschichtliche Studien über Euklid,* Leipzig, Teubner, 1882; ID., "Om Scholierne til Euklids Elementer", *Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskabs Skrifter.* VI, *R. Hist. og Phil. Afd.,* ii, 3, København, 1888, pp. 227-304; ID., "Paralipomena zu Euklid", *Hermes,* 38, Wiesbaden-Stuttgart, 1903, pp. 46-74, 161-201, 321-356. Estas obras completan la información que sobre la aportación bizantina a los *Elementa* daba en el vol. V de su edición.

[6] La excepción más notable es sin duda el palimpsesto de Arquímedes (el único testimonio superviviente del *Methodus* y el *Stomachion*), procedente del metoquio del Santo Sepulcro en Estambul y depositado en la actualidad en la Walters Art Gallery de Baltimore: WILSON, N. G., "Archimedes: the palimpsest and the tradition", *Byzantinische Zeitschrift,* 92, München, 1999, pp. 89-101, y NETZ, R., "The origin of mathematical Physics: New Light on an Old Question", *Physics Today,* New York, June 2000, pp. 31-36. A este estudioso de la Universidad de Stanford debemos un interesante análisis sobre el valor de las ilustraciones en los textos matemáticos, donde la interdependencia entre texto y diagrama se revela sutil y compleja. NETZ, R., *The Shaping of Deduction in Greek Mathematics*, Ideas in Context, 51, Cambridge, 1999, concluye que muchos teoremas requieren para su comprensión del diagrama y que éste no siempre se puede construir utilizando el texto.

[7] SWERDLOW, N. M., "The Recovery of the Exact Sciences in Antiquity: Mathematics, Astronomy, Geography", en: GRAFTON, A. (ed.), *Rome Reborn: The Vatican Library and Renaissance Culture,* Washington, 1993, pp. 125-167.

[8] Sobre los comienzos de la educación superior en Bizancio, vid. LEMERLE, P., *Le Premier Humanisme Byzantin. Notes et remarques sur enseignement et culture à Byzance des origines au Xe siècle,* Paris, 1971; SPECK, P., *Die Kaiserliche Universität von Konstantinopel,* Byzantinisches Archiv, 14, München 1974. Más adelante mencionaremos las iniciativas educativas del emperador Monómaco. Sobre la educación en el Imperio de Nicea y en Constantinopla después de 1261, cuyos protagonistas fueron Nicéforo Blemides y Jorge Acropolita, vid. en especial, CONSTANTINIDES, C. N., 1982.

[9] Por ejemplo, en la arquitectura, ámbito en el que la última aportación escrita en Bizancio es la obra de Antemio de Tralles; HUXLEY, G. L., *Anthemius of Tralles. A Study in Later Greek Geometry*, GRB Monographs, 1, Cambridge, 1959. Nuestras

de la Antigüedad, desconocidas durante la Alta Edad Media para Occidente pero no para Bizancio[10], ni tampoco recordar que las disciplinas del *quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía) eran la última etapa de un currículo escolar que pocos completaban. Por esta razón, en ningún caso podemos hablar de "matemáticos bizantinos": no hubo nunca quien se especializara en este ámbito y limitara de ese modo su labor intelectual, sino que todos los que hicieron alguna aportación al conocimiento matemático lo hicieron también a la astronomía o a la filosofía. En este sentido, la geometría y el álgebra son una gimnasia mental que suele ir ligada a la investigación filosófica más pura. Miguel Pselo, por ejemplo, cuenta en su *Chronographia* (VII 38-39) que, tras completar el estudio de las materias del *trivium*, se internó en la "filosofía primera", es decir, en el estudio de las esencias puras a través de las matemáticas. Su objetivo, según precisa, "era aprehender a partir de esta base lo que pudiera haber más allá de ello de supraintelectual o supraesencial. [39] Por este motivo me apliqué al estudio de los sistemas aritméticos, aprendí las demostraciones geométricas que algunos denominan necesarias y cultivé la música y la astronomía"[11].

Es la actividad docente la que explica la existencia en los márgenes de los códices matemáticos de notas de diversa índole o escolios atribuidos a los protagonistas de los estudios científicos. El primero de ellos es un personaje, León "el matemático" (ca. 790-post 869)[12] o "el filósofo", envuelto en la bruma de la leyenda, con el que se inicia la historia de la ciencia bizantina después del paréntesis conocido como los "siglos oscuros" producido por las invasiones árabes y eslavas[13]. A León se atribuye el diseño de los autómatas que adornaban el palacio imperial y un sistema de comunicación por balizas entre Anatolia y Constantinopla[14].

Pero León "el matemático" no dejó nada escrito y de este modo se propone como paradigma de esta marginalidad del hombre de ciencia bizantino, que no produce una obra autónoma aceptable para nosotros en términos de progreso pero que es capaz de aplicar el saber transmitido. Sin embargo, en su cargo al frente de la escuela llamada de Magnaura por ocupar este edificio del complejo palaciego[15], León consiguió, en palabras de Paul Lemerle, "reabrir todo lo que se podía

---

bibliotecas conservan asimismo algunos ejemplos de libros de problemas de cálculo o de matemáticas aplicadas al cálculo mercantil e impuestos. Vid. VOGEL, K., *Ein byzantinisches Rechenbuch des frühen 14. Jahrhunderts. Texts, Übersetzung und Kommentar,* Wienes Byzantinische Studien, 6, Graz-Wien-Köln, 1968.

[10] Las traducciones de Arquímedes de Guillermo de Moerbeke datan de 1269, CLAGETT, M. (ed.), *Archimedes in the Middle Ages,* vol. II, *The Translations from the Greek by William of Moerbeke,* Memoirs of the American Philosophical Society, 117, Philadelphia 1976; ID., "William of Moerbeke: Translator of Archimedes", *Proceedings of the American Philosophical Society,* 126, 5, Philadelphia, 1982, pp. 356-366; FRYDE, E., 2000, pp. 106-110, 139-140.

[11] Trad. SIGNES CODOÑER, J., *Miguel Pselo. Vidas de los emperadores de Bizancio,* Madrid, Gredos, 2005, p. 234. Vid. HEATH, TH. L., *A History of Greek Mathematics,* Oxford, 1921, vol. II, pp. 545-546; TATAKIS, B., *La philosophie byzantine,* Paris, 1959, p. 167; VOGEL, K., 1967, p. 272.

[12] MANGO, C., "The Legend of Leo the Wise", *Sbornik Radova,* 6, Beograd, 1960, pp. 59-93; IRIGOIN, J., "Survie et renouveau de la littérature antique à Constantinople (IXe siècle)", *Cahiers de Civilisation Médiévale,* 5, Paris, 1962, pp. 287-302, esp. 291-294; WILSON, N. G., 1983, pp. 79-84; LEMERLE, P., 1971, pp. 148-176; TIHON, A., 1988, pp. 95-96; MONTAGNINI, L., "Leone il matematico. Un anello mancante nella storia della scienza", *Studi sull'Oriente Cristiano,* 6, 2, Roma, 2002, pp. 89-108.

[13] Sobre las aportaciones tardoantiguas, cf. GIARDINA, G. R. (ed.), *Giovanni Filopono, matematico. Tra neopitagorismo e neoplatonismo. Commentario alla Introduzione aritmetica di Nicomaco di Gerasa*, Catania, 1999; CUOMO, S., *Pappus of Alexandria and the Mathematics of Late Antiquity*, Cambridge, 2000.

[14] Se trata de relojes hidráulicos, árboles con pájaros cantores y leones capaces de rugir protegiendo el trono imperial "salomónico", que podía moverse en vertical; vid. BRETT , G., "The Automata in the Byzantine 'Throne of Solomon'", *Speculum,* 29, 3, Cambridge (Mass.), 1954, pp. 477-487; DOLEZAL, M.-L. MAVROUDI, M., "Theodore Hyrtakenos' Description of the Garden of St. Anna and the Ekphrasis of Gardens", en: LITTLEWOOD, A., *et al.*, (eds.), *Byzantine Garden Culture,* Washington, Dumbarton Oaks, 2002, pp. 105-158, esp. 128. LEMERLE (1971), p. 154, se muestra escéptico sobre la atribución a León de los autómatas, pero no del telégrafo.

[15] SPECK (1974), pp. 1-13; ID., "Further Reflections and Inquiries on the Origins of the Byzantine Renaissance", en: TAKÁCS, S. (ed.), *Understanding Byzantium. Studies in Byzantine Historical Sources*, Aldershot, Ashgate, 2003, XIV, pp. 188-192.

Figura 1. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vaticanus* gr. 190, s. IX a.m., f. 306: comentario de Teón a los *Tablas manuales* de Tolomeo.

aprender en su época". La escuela de Magnaura ha sido llamada "universidad", como también las instituciones que más tarde auspiciaron la enseñanza superior, pero es un error: en Bizancio no hubo Universidades al modo occidental, sino que la educación superior bizantina se reformuló, se reinventó casi generacionalmente, al compás de la personalidad de los profesores y de los intereses del Estado.

Esta recuperación, cuyo inicio se dibuja como el retorno a la capital del Imperio de residuos provinciales del saber[16], se refleja en la copia contemporánea de manuscritos matemáticos[17], como el Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vaticanus gr.* 190 (fig. 1), con Euclides (*Elementa* y *Data*) y el comentario de Teón a los *Tablas manuales*[18]. Contemporáneo sería el prototipo perdido de la tradición renacentista de Arquímedes, un códice que se puede vincular a León "el matemático"[19], como también el Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Marcianus gr.* 313, con una Introducción anónima, de contenido matemático (ff. 1-30), al *Almagesto* (*Syntaxis mathematica*)

16 León buscó formación fuera de Constantinopla, en la isla de Andros; en Trebisonda, el armenio Ananías de Shirak encontró a un profesor de matemáticas y otras ciencias, Tícico; LEMERLE (1971), p. 150; SPECK (1974), p. 3, n. 14; WILSON (1983), p. 79.

17 FOLLIERI, E., "La minuscola libraria dei secoli IX", *La Paléographie Grecque et Byzantine,* Colloques Internationaux du CNRS, Paris [1974] 1977*,* pp. 139-165, esp. 144; WILSON, N. G., 1983, p. 86; CANFORA (1995), pp. 225-226; DE GREGORIO, G., "Materiali vecchi e nuovi per uno studio della minuscola greca fra VII e IX secolo", en: PRATO, G. (ed.), *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito. Atti del Quinto Convegno Internazionale di Paleografia Greca, Cremona, 4-10 ottobre 1998*, Firenze, 2000, vol. I, pp. 83-151, esp. 140-141.

18 El manuscrito, tradicionalmente adscrito al s. X o al s. IX, ha sido datado por CANART, P., *et al.*, *Facsimili di manoscritti greci della Biblioteca Vaticana, 1. Tavole*, Città del Vaticano 1998, Tav. 9, en la primera mitad del s. IX.

19 WILSON (1999), pp. 95-97; IRIGOIN, J., "Une écriture d'imitation: le Laurentianus 28, 4 d'Archimède", *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata,* 54, Grottaferrata, 2000, pp. 307-317.

de Tolomeo (ff. 30v-370)[20], que aparece en otro códice de nuevo datado en la primera mitad del s. IX, el Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Laurentianus Plut.* 28, 18[21].

En la generación siguiente a la de Leon el matemático, presidida por el patriarca Focio (810-post 893), el interés por los textos científicos parece haber decaído[22], pero el testimonio de Focio asegura que se seguía estudiando aritmética y tal extremo está confirmado por la circulación y copia de un buen número de códices matemáticos de finales del s. IX y del s. X. De hecho, el primer códice matemático fechado (a. 888) es el Oxford, Bodleian Library D'Orville 301, copiado para Aretas, obispo de Cesarea, con los *Elementa* de Euclides[23]. Contemporáneos serían el Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vaticanus gr.* 204, que reúne un corpus matemático-astronómico[24], y el *Vaticanus gr.* 1594[25].

A mediados de la siguiente centuria, en Constantinopla, se puede localizar la copia de tres códices matemáticos: el Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Laurentianus Plut.* 28, 3, con los *Elementa* de Euclides[26]; el Istambul, Topkapi Palace, *Seragliensis gr.* 1[27], que contiene

---

[20] El códice fue llevado a Italia por Enrico Aristippo (traductor del *Almagesto* entre otras obras) en el siglo XII; vid. DERENZINI, G., "All'origine della tradizione di opere scientifiche classiche: vicende di testi e di codici tra Bisanzio e Palermo", *Physis,* 18, Firenze, 1976, pp. 87-103. Se databa tradicionalmente en el s. X, pero FONKITCH, B. L., "The Venetian manuscript of Ptolemy's Almagest (Marc. Gr. 313/690): Date and Origin of the Codex" [en ruso], *Vestnik Drevnej Istorii,* 3, Moskva, 2005, pp. 162-167, ha propuesto una datación más alta, en la primera mitad del s. IX. Puesto que HEIBERG, I. L. (ed.), *Ptolemaeus Syntaxis mathematica,* Leipzig, Teubner, 1898, pp. IV-V, afirma que el *Marcianus gr.* 313 es copia del *Vaticanus gr.* 1594, códice perteneciente a la famosa "colección filosófica", datada a mediados o en el tercer cuarto del s. IX, antígrafo y apógrafo serían prácticamente contemporáneos o bien la datación o la filiación de los códices ha de ser revisada.

[21] ROME, A. (ed.), *Commentaires de Pappus et de Théon d'Alexandrie sur l'Almageste*, Studi e Testi, 54, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1931, pp. XIII y ss., LEFORT, L.TH. COCHEZ, J., *Paleographisch Album,* Louvaine, 1932-1934, Pl. 2-3.

[22] En la *Biblioteca* del propio Focio, el único matemático reseñado es Nicómaco de Gerasa, cuyos *Theologoumena arithmeticae* califica de libro de cálculo basado en el aire; su lectura es una pérdida de tiempo. TREADGOLD, W. T., "Photius on the Transmission of Texts (Bibliotheca, codex 187)", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 19, 2, Oxford, 1978, pp. 171-175.

[23] WILSON, N. G., *Mediaeval Greek Bookhands,* Mediaeval Academy of America, 81, Cambridge, Mass. 1973, nº 13; PERRIA, L., "Impaginazione e scrittura nei codici di Areta", *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici,* 27, Roma, 1990, pp. 55-87.

[24] CANART, P., "Le problème du style d'écriture dit 'en as de pique' dans les manuscrits italo-grecs", *Atti del quarto Congresso storico calabrese,* Napoli, 1969, pp. 55-69, esp. 61-67; LUCÀ, S., "Osservazioni codicologiche e paleografiche sul Vaticano Ottoboniano greco 86", *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata,* 37, Grottaferrata, 1983, pp. 105-146, esp. 133-135 y Tav. X, XVI, XVII. Una reproducción del códice en FRANCHI DE' CAVALIERI, P.-LIETZMANN, J., *Specimina Codicum Graecorum Vaticanorum,* Berlin-Leipzig 1929, Tab. 11.

[25] Sobre el *Vaticanus gr.* 1594, que contiene una nota del s. XIII según la cual el libro era de León "el muy versado en astronomía", que sin duda es León "el matemático"; vid. WILSON, N., "Three Byzantine Scribes", *Greek, Roman and Byzantine Studies,* 14, Oxford, 1973, pp. 223-228; FOLLIERI, (1977), pp. 145-146 y Tav. 6c. El códice se encontraba en el monasterio de Cora en el s. XIV: MAZZUCCHI, C. M., "Leggere i classici durante la catastrofe (Costantinopoli, maggio-agosto 1203). Le note marginali al Diodoro Siculo Vaticano gr. 130", *Aevum,* 68, Milano, 1994, pp. 164-218 y 69, 1995, 200-258, esp. p. 211 n. 196. Cf. PERRIA, L., "Scrittura e ornamentazione nei codici della 'collezione filosofica'", *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici,* 28, Roma, 1991, pp. 45-112, Tav. 4, esp. 82-88; cf. *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dell'età romana al tardo medioevo, Musei Vaticani 9 ottobre 1996-19 aprile 1997, Catalogo de la mostra a cura di M. Buonocore,* Roma, 1996, nº 7 (pp. 166-167) y fig. 78.

[26] HEIBERG, J. L. (ed.), *Elementa,* vol. V, pp. XVIII-XIX. La identificación de la mano de un docto copista llamado Efrén en este manuscrito es de IRIGOIN, J., "Rapport des conférences 1971/2", *Annales de l'École Pratique d'Hautes-Études,* Paris, 1973, p. 183.

[27] Este códice ha sido objeto de una edición facsímil un tanto particular, BRUINS, E.M., *Codex Constantinopolitanus Palatii Veteris No. I,* Janus Suppl. 2, 3 vols., Leiden, Brill, 1964. Cf. SCHÖNE, H. (ed.), *Heronis Alexandrini Opera quae supersunt omnia,* Leipzig, 1903, vol. III, pp. VII-XI; HEIBERG, J. L., *Heronis Alexandrini opera quae supersunt omnia,* vol. IV, *Heronis definitiones cum variis collectionibus. Heronis quae feruntur geometrica,* Leipzig, 1912, p. XII-XIII. Se fecha habitualmente en el s. XI, pero sin duda es una copia constantinopolitana de mediados del s. X.

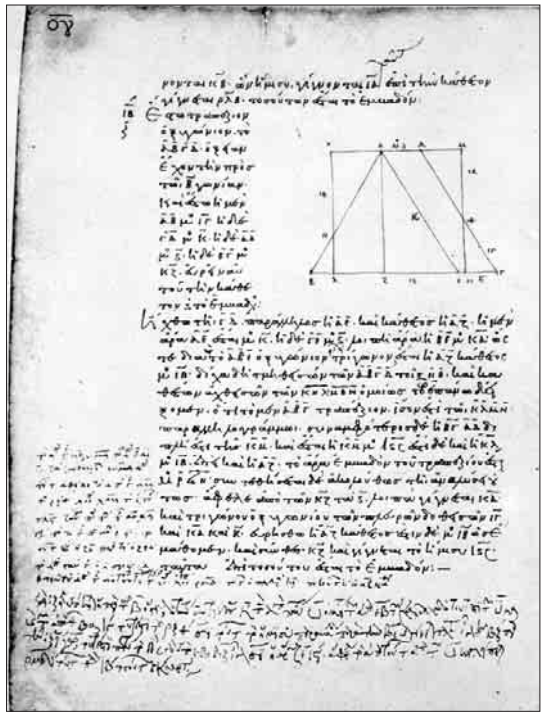


Figura 2. Istambul, Topkapi Palace, *Seragliensis gr.* 1, s. X med., f. 73v: Herón, *Definitiones.*

Figura 3. Baltimore, Walters Art Gallery, Palimpsesto de Arquímedes, s. X p.m.

las *Definitiones* de Herón de Alejandría, así como una serie de extractos y escolios de distinto origen compilados por un anónimo estudioso (fig. 2), y el Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, *Vaticanus gr.* 218, con Papo y Antemio de Tralles[28]. Por su parte, el palimpsesto de Arquímedes habría sido copiado en la segunda mitad del s. X[29] (fig. 3).

Del año 1007 data la composición de una introducción anónima a las materias del *quadrivium*[30], precursora de un tipo de manuales que se hicieron comunes en época paleóloga. El manuscrito más antiguo que la conserva es de 1040 y, en efecto, hay que esperar a esos años para que el emperador Constantino Monómaco[31] oficialice la enseñanza de Miguel Pselo nombrándolo "cónsul de los filósofos (*hypatos tôn philosophôn)*", un título que lo pone al frente de la enseñanza

28 En este caso, la mano de Efrén ha sido identificada por WILSON (1983), pp. 129, 139.

29 WILSON (1999): p. 93.

30 HEIBERG, J. L., *Anonymi logica et quadrivium cum scholiis antiquis,* København, 1929; cf. TAISBAK, T. M., "The Date of Anonymus Heiberg, *Anonymi logica et quadrivium*", *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin,* 39, København, 1981, pp. 97-100; ELEUTERI, P., "La filosofía", en: CAMBIANO (1995): pp. 437-464, esp. 441.

31 Sobre las iniciativas educativas de Monómaco, BROWNING, R., "Enlightment and Repression in Byzantium in Eleventh and Twelfth Centuries", *Past and Present,* 69, Oxford, 1975, pp. 3-23; KAZHDAN, A., WHARTON EPSTEIN, A., *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries,* Berkeley-Los Angeles-Londres, 1985, pp. 121-123 y 126-127; WOLSKA-CONUS, W., "Les écoles de Psellos et Xiphilin sous Constantin IX Monomaque", *Travaux et Mémoires,* 6, Paris, 1976, pp. 223-243, esp. 238-243; cf., en especial, el testimonio de *Miguel Ataliates, Historia,* PÉREZ MARTÍN, I. (ed.), Nueva Roma 15, Madrid, CSIC, 2002, pp. 17-18: "(El emperador) animó a los jóvenes al cultivo de las letras y las ciencias, facilitando su labor con profesores y recompensando sus dotes oratorias con premios imperiales".

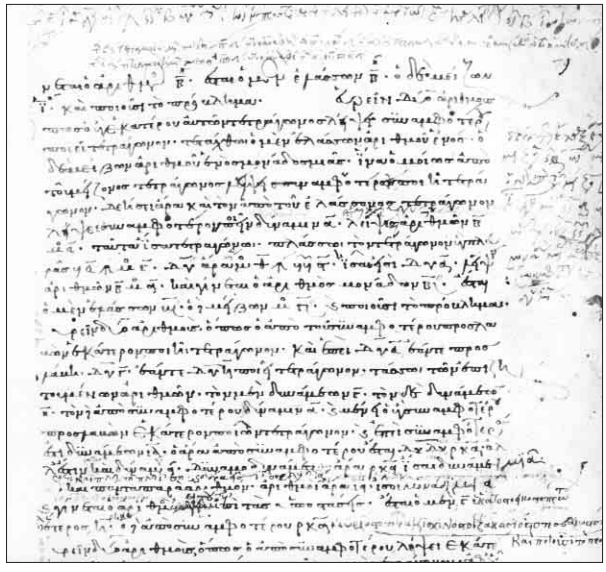


Figura 4. Madrid, Biblioteca Nacional, *Matritensis 4678,* s. XI p.m., f. 79: Diofanto, *Arithmetica.*

Figura 5. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. A 18, s. XIex, f. 1: Euclides, *Elementa.*

superior y que contemplaría la explicación del *quadrivium*[32]. En Pselo más que en otros eruditos es difícil separar el saber matemático del resto de sus conocimientos, justamente por su carácter subsidiario de las grandes cuestiones que interesaron al sabio[33]. Al menos, dos códices tardíos le atribuyen una reelaboración muy primaria de extractos de la *Arithmetica* de Diofanto de Alejandría y de escolios sobre el método y la terminología algebraicos (que Pselo llama "egipcios")[34], que iluminan la relación de Diofanto con Anatolio. Por otra parte, el códice más antiguo conservado de Diofanto, el Madrid, Biblioteca Nacional, *Matritensis* 4678, fue copiado en Constantinopla en vida de Pselo (fig. 4)[35] y de finales del s. XI fue la transcripción de los *Elementa* de Euclides en dos volúmenes, actualmente los Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. A 18-19 (fig. 5)[36].

---

[32] El *proedros* o *hypatos tôn philosophôn* fue un cargo especialmente creado para Miguel Pselo; vid. WOLSKA-CONUS, W., 1976, pp. 231-233. Ataliates no menciona expresamente la creación de una "escuela de filosofía" y hay que suponer que Monómaco se limitó a apoyar una enseñanza que Pselo ya ejercía privadamente; vid. ANGOLD, M., "Imperial Renewal and Orthodox Reaction: Byzantium in the Eleventh Century", en: MAGDALINO, P. (ed.), *New Constantines: the Rythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th-13th Centuries,* London, 1994, pp. 231-246, esp. 233-235.

[33] Habría que mencionar aquí tres tratadillos compuestos sobre el *Timeo* platónico y su definición matemática del "alma del mundo": DUFFY, J. M. y O'MEARA, D. J. (eds.), *Michaelis Pselli Philosophica minora, Opvscula psychologica, theologica, daemonologica,* Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1992, vol. II, Or. 4-6, pp. 3-11. Un buen resumen de las aportaciones científicas de Pselo, en: PINGREE, D., "Psellus, Michael", *Dictionary of Scientific Biography,* 11, New York, 1975, pp. 182-186.

[34] TANNERY, P., "Les manuscrits de Diophante à L'Escorial"*, Nouvelles Archives des missions scientifiques et littéraires,* 1, Paris, 1891, pp. 383-393, reimpr., en: *Mémoires scientifiques,* Paris, 1912-31, vol. II, pp. 418-432, esp. 428-432; ID., "Psellus sur Diophante"*, Zeitschrift für Mathematik und Physik. Historisch-literarische Abtheilung,* 37, Leipzig, 1892, pp. 41-45, reimpr. *ibidem,* vol. IV, pp. 275-282, y cf. TANNERY, P. (ed.), *Diophanti Alexandrini Opera omnia cum Graecis commentariis,* Leipzig, Teubner, 1893*,* vol. II, pp. 37-42.

[35] PÉREZ MARTÍN, I., "Maxime Planude et le Diophantus Matritensis (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4678): un paradigme de la 'Renaissance' paléologue", *Byzantion*, 76, Bruxelles, 2006, pp. 433-462.

[36] OLIVIERI, A. y FESTA, N., "Indice dei codici greci delle Biblioteche Universitaria e Comunale di Bologna", *Studi Italiani di Filologia Classica,* 3, Firenze, 1895, pp. 385-495, reimpr., en: *Catalogi codicum graecorum qui in minoribus bibliothecis italicis asservantur,* SAMBERGER, CHR. y RAFFIN, D. (eds.), Leipzig, 1965, vol. I, pp. 478-479.

A pesar de la actividad desplegada por Pselo y quizá a causa de la caza de brujas contra algunos intelectuales que inició la dinastía comnena[37], el ambiente no parece haber sido el más adecuado para que la formación fuera más allá de la lógica aristotélica, pero podemos encontrar la narración versificada que sobre las hazañas de Arquímedes en la defensa de Siracusa compuso Juan Tzetzes (*Chiliades* II 35[38]), quien se animó incluso a poner en verso el catálogo de las obras de Arquímedes, eso sí, de un modo un tanto fantasioso (*Chiliades* XII 457). Aunque Tzetzes se muestra familiarizado con los textos matemáticos[39], sus conocimientos son más de un amante de los libros que de un científico amateur y sus historias conforman justamente la parte más novelesca de las matemáticas griegas[40].

Después de 1204, se generaliza la composición de manuales enciclopédicos cuyo objetivo es digerir y volver a poner en circulación el contenido de las obras científicas de la Antigüedad tomando como referencia a un autor por materia: Nicómaco de Gerasa para la aritmética (pero también Diofanto), Euclides para la geometría, Herón de Alejandría para la geodesia, Tolomeo para la música y la astronomía. Son obra de profesores que trabajan privadamente, por encargo del emperador o para el Patriarcado y que justifican sus obras con el argumento de limpiar el panorama científico de arribistas y de haber acudido a las fuentes puras del saber, es decir, a los antiguos, para ayudar a comprender las disciplinas que ellos crearon y fijaron[41].

---

37 Un discípulo de Pselo, Juan Ítalo, fue anatematizado por el sínodo de la Iglesia en 1082, acusado de aplicar la dialéctica al estudio de la naturaleza de Cristo, criticar el dogma de la resurrección del cuerpo y los milagros, y creer en la sabiduría antigua y en las ideas platónicas. Cf. STEPHANOU, P. E., *Jean Italos, philosophe et humaniste,* Orientalia Christiana Analecta 134, Roma, 1949; BROWNING, R., "Church, State and Learning in Twelfth-Century Byzantium", reimpr. en ID., *History, Language and Literacy in the byzantine World*, Variorum Reprints, CS 299, Northampton, 1989, VI, pp. 5-24, esp. 14.

38 Cf. JONES, A. (ed.), *Pappus of Alexandria. Book 7 of the Collection*, 2 vols., New York, Springer, 1986, pp. 37-40. La edición más reciente de *Chiliades* (llamadas así porque cada libro consta aproximadamente de un millar de versos) es de LEONE, P. L. M. (ed.), *Ioannis Tzetzae historiae*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968. Sobre la tradición bizantina del episodio de los espejos reflectantes usados contra la armada romana, vid. SIMMS, D. L., "Galen on Archimedes: Burning Mirror or Burning Pitch?", *Technology and Culture,* 32, 1, Chicago, 1991, pp. 91-96, esp. 95-96. Cf. SINCELO, Jorge, *Ecloga chronographica*, MOSSHAMMER, A. A. (ed.), p. 344; Leipzig, Teubner, 1984, p. 344; ZONARAS, Juan, *Epitomae Historiarum,* BÜTTNER-WOBST, TH. (ed.), Bonn, Weber, 1897, vol. III, pp. 137-138.

39 Por ejemplo, en los escolios a Aristófanes, *Nubes,* v. 1024 (ed. HOLWERDA, D., *Io. Tzetzae commentari in Aristophanem,* Pars IV, 2, *Commentarium in Nubes,* Groninga-Amsterdam, 1960, pp. 621-622) ofrece una lista de autoridades de la mecánica.

40 Frases famosas de Arquímedes pueden ser recurrentes en las obras de los estudiosos bizantinos, como aquel "Dadme un punto de apoyo y moveré el mundo", que aparece en la correspondencia de Nicéforo Gregorás, *Nicephori Gregorae epistulae,* LEONE, P. L. M. (ed.), Matino, 1983, epp. 23 y 76.

41 Así inicia Juan Pediásimo su *Resumen de la medición y división de la tierra* (ed. FRIEDLEIN, G., *Die Geometrie des Pediasimos,* Ansbach, Brügel, 1866, p. 7): "Muchos descerebrados creen que se puede llamar geometría a los teoremas expuestos someramente por Euclides, ya sea tal teorema geométrico o matemático, y geodesia a la medición de la tierra, equivocándose de medio a medio; por esta razón, también los teoremillas que, en su sinrazón, consideran propios de la geodesia –como dicen ellos de un modo elemental–, ignoran las razones y las demostraciones que mencionan y no dicen de verdad lo que dicen, pues falsean las figuras al dibujarlas compuestas en vez de simples, cuando es preciso dibujar en primer lugar las simples y después pasar a las compuestas. A continuación, presentan los nombres de las figuras de un modo no geométrico y bárbaro siguiendo su propia ley, diciendo que los triángulos isósceles son 'puñales' y llamando 'zapatos' a las figuras compuestas a partir de un rectángulo y un trapecio. Del mismo modo, enseñan líneas y ángulos y la medida de la superficie de un modo bárbaro, ignorante y propio de salvajes. Sin embargo, Herón (de Alejandría), que creía importante esta medición, enseñó tales materias sabia a la vez que claramente. Animado por su ejemplo, te haré una exposición global sobre esta materia, completándola brevemente allí donde él dejó algo por exponer.» Sobre Juan Pediásimo, vid. *infra* n. 44.

En general, estos profesores saben hacer tal trabajo de compendiar y aclarar los textos antiguos. La primera obra ambiciosa de este género es la de Jorge Paquimeres, profesor patriarcal (†1310) que compuso un *Quadrivium* (en griego, *Syntagma tôn tessarôn mathêmatôn*), cuya única originalidad es haber devuelto al primer plano la *Arithmetica* de Diofanto[42]. A la obra de Paquimeres siguió no mucho después la similar de José Racendites (o José "el filósofo"), conocida como *Enciclopedia*[43]. De la misma época es el *Resumen de la medición y división de la tierra* de Juan Pediásimo, otro profesor patriarcal, basado en Herón de Alejandría (*Geometria* y *Geodaesia*)[44].

De las enseñanzas de la mayor parte de los profesores sólo conservamos el testimonio de algunos escolios que les atribuyen la autoría de estas notas consignadas en el margen y que suelen ser aclaraciones sobre teoremas cuya formulación es confusa. De este modo sabemos que el manual de aritmética más difundido, el de Nicómaco de Gerasa[45], fue estudiado por Nicéforo Gregorás y su discípulo Isaac Argiro[46]; por su parte, los *Elementa* de Euclides fueron materia de estudio para Máximo Planudes[47], Juan Pediásimo[48], Nicéforo Gregorás[49] e Isaac Argiro[50].

La aportación bizantina

En la tradición antigua de las matemáticas griegas, los bizantinos introdujeron una novedad fundamental, el uso de las cifras árabes, producto del contacto con los saberes árabo-persa y latino[51], que también dio sus frutos en otros ámbitos, especialmente en astronomía. El interés de esta innovación,

---

42 Vid. TANNERY, P., *Quadrivium de Georges Pachymère,* texto revisado y mencionado en E. STÉPHANOU, Studi e Testi, 94, Città del Vaticano, 1940. WILSON, N. G., 1983*,* pp. 241-242; MERGIALI (1996), p. 38. LAMBAKIS, ST., *Georgios Pachymeres protékdikos kai dikaiophylax. Eisagogiko dokimio,* Athina 2004, pp. 227-230; TRAPP, E., et al., *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1971-1995 [cit. *PLP*], vol. IX, nº 22.186. Paquimeres compuso una paráfrasis de Diofanto que TANNERY, P., "Georgii Pachymerae arithmetices capitula viginti", incluye en su edición de *Diophanti Alexandrini Opera omnia*, vol. II, pp. 78-122.

43 Vid. *PLP,* vol. IV, nº 9.078. La *Enciclopledia* sigue inédita, excepto la sección sobre retórica, WALZ, C. (ed.), *Rhetores Graeci*, vol. III, Stuttgart, Cotta, 1834, pp. 478-569; vid. TREU, M., "Der Philosoph Joseph", *Byzantinische Zeitschrift*, 8, München, 1899, pp. 1-64; TERZAGHI, N., "Sulla composizione dell' Enciclopedia del filosofo Giuseppe", *Studi Italiani di Filologia Classica,* 10, Firenze, 1902, pp. 121-132; CRISCUOLO, R., "Note sull' "Enciclopedia" del filosofo Giuseppe", *Byzantion*, 44, Bruxelles, 1974, pp. 255-279; CONSTANTINIDES (1982): p. 108.

44 La *Geodaesia* está editada por HEIBERG, J. L., *Heronis Alexandrini opera quae supersunt omnia,* vol. V, Leipzig, Teubner, 1914. Sobre Juan Poto Pediásimo, CONSTANTINIDE (1982): pp. 117-125; MERGIALI (1996): pp. 21-23; BIANCONI, D., *Tessalonica nell'età dei Paleologi. Le pratiche intellettuali nel riflesso della cultura scritta,* Dossiers byzantins, 5, Paris, Centre d'Études Byzantines, Néo-Helléniques et Sud-Est Européennes, Ecole des Hautes Etudes, en: Sciences Sociales: diff. De Boccard, 2005, pp. 60-72.

45 HOCHE, R., *Nicomachi Geraseni Pythagorei introductionis arithmeticae libri ii,* Leipzig, Teubner, 1866.

46 Los escolios de Gregorás (*PLP,* vol. II, nº 4.443) se encuentran en el Roma, Biblioteca Angelica, ms. gr. 1; GUILLAND (1926), p. 271; sobre los de Argiro (*PLP,* vol. I, nº 1.285), HEIBERG (1882), pp. 171-172.

47 Aparecen atribuidos a Planudes algunos escolios conservados en el Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *Vindobonensis Phil. Gr.* 31, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Laurentianus Plut*. 28, 2 y Paris, Bibliothèque Nationale, *Parisinus gr.* 2373. HEIBERG, J. L., *Euclidis opera omnia,* vol. V, pp. 327-329, 513 (sch. VI nº 6, sch. X, nº 223) e ID., 1888, pp. 272 y ss., 302.

48 HEIBERG (1888): pp. 274-275, del *Laurentianus Plut*. 28, 2.

49 En el Paris, Bibliothèque Nationale, *Parisinus gr.* 2345, sobre el cual, vid. *infra*.

50 Editados por DASYPODIUS, Conrad, en: *Isaaci Monachi Scholia in Euclidis elementorum geometriae sex priores libros per C. Dasypodium in latinum sermonem translata et in lucen edita,* Strasburg, 1579.

51 VOGEL, K., "Byzanz, ein Mittler –auch in der Mathematik– zwischen Ost und West", *Beiträge zur Geschichte der Arithmetik von K. Vogel. Zum 90. Geburstag des Verf.,* München, 1978, pp. 35-53.

la del uso de lo que en Bizancio (siguiendo la tradición oriental) se llamaba "números indios" y con él del sistema de numeración posicional de base diez, era doble, pues no sólo facilitaba el cálculo sino que también permitía distinguir las letras del alfabeto que se utilizaban para definir rectas y planos de las que tenían valor numérico[52]. Las cifras árabes están atestiguadas en el margen de algunos códices de Euclides a partir del s. XII[53], pero resulta difícil fechar con seguridad anotaciones breves como estas cifras, a lo sumo la copia del códice puede constituir un *terminus post quem* de la inclusión[54]. El primer uso público datado de las cifras árabes en Bizancio se encuentra en el mosaico de las bodas de Canaán, en el exonártex del monasterio de S. Salvador de Cora, donde aparece el año de la creación del mundo 6811 (= a. 1302-1303)[55]. No es un azar que esto se produjera en la Cora, un monasterio al que estuvieron vinculados insignes estudiosos de las matemáticas como Máximo Planudes, Nicéforo Gregorás e Isaac Argiro. Máximo Planudes utilizó los números orientales en su *Cálculo indio* (*Psêphêforia kat' Indous)*[56], traducción y adaptación de una obra latina anónima fechada en 1251-1252, en la que los números transcritos con cifras árabes al modo *gobâr,* occidental, fueron transcritos por Planudes en su traducción con números indios[57]; Planudes mejoró además la parte del tratado dedicada a la extracción de la raíz cuadrada (cap. 6). En el códice autógrafo de la edición planudea de Diofanto (Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Ambrosianus* & 157 sup.), la inclusión de los números indios en f. 4v, podría deberse a la mano del sabio.

La traducción del *Cálculo indio* y el comentario a los *Elementa* de Euclides no son las únicas aportaciones de Máximo Planudes en el ámbito de las matemáticas. Él también es autor de una edición de los dos primeros libros de la *Arithmetica* de Diofanto de Alejandría que supuso un gran esfuerzo de revisión

---

52 SARTON, G., *Introduction to the History of Science,* vol. III, New York, 1975, pp. 119-123.

53 WILSON, N. G., "Miscellanea palaeographica: III. Arabic Numerals", *Greek, Roman and Byzantine Studies,* 22, Oxford, 1981, pp. 395-404, esp. 400-404.

54 En el Euclides de Bolonia, sin ir más lejos, encontramos cifras orientales en el margen, pero no resulta arriesgado afirmar que son posteriores en dos siglos a la copia del códice (fig. 5). Algunos estudiosos se muestran dubitativos sobre el origen del uso de cifras árabes, pero PINGREE, D. "Planudes, Maximus", *Dictionary of Scientific Biography,* 11, New York, 1975, p. 18, ha afirmado que Planudes los adoptaría por influencia de Gregorio Cioniades, que estudió astronomía en Tabriz hacia 1290. Sobre Cioniades, PINGREE, D., "Gregory Chioniades and Palaeologan Astronomy", *Dumbarton Oaks Papers,* 18, 1964, pp. 133-160. Su escritura ha sido recientemente identificada por KAVRUS-HOFFMANN, N., "Catalogue of Greek Medieval and Renaissance Manuscripts in the Collections of the United States of America. Part I: Columbia University, Rare Book and Manuscript Library", *Manuscripta,* 49, 2, Turnhout, 2005, pp. 165-245, esp. 217-226.

55 SARTON (1975): pp. 120 n. 11, 687-688.

56 ALLARD, A. (ed.), *Maximus Planudes, Le grand calcul selon les Indiens* (Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Catholique de Louvain, 27, Centre d'Histoire des Sciences et des Techniques, Sources et travaux, 1), Louvain-La-Neuve, 1981; cf. HUNGER, H., *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner,* 2 vols., Handbuch der Altertumswissenschaft, XII, 5, München, 1978, vol. II, pp. 246-247. Sobre las traducciones planudeas de textos latinos, BIANCONI, D., "Le traduzioni in greco di testi latini", en: *Lo spazio letterario del Medioevo,* 3. *Le culture circostanti,* vol. I, *La cultura bizantina*, CAVALLO, G. (ed.), Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 519-568, esp. 554-564.

57 A. ALLARD (1981): p. 6.

58 Como ha escrito WILSON (1983): p. 233: "Planudes of course was not Fermat. But to be able to understand Diophantus at all is an achievement, and he manages to set out some of the problems in a form which is easier than that of the original and not much harder than that they might assume in modern notation". Sobre la aportación planudea a la comprensión de Diofanto, CHRISTIANIDIS, J., "Une interpretation byzantine de Diophante", *Historia Mathematica,* 25, Berlin, 1998, pp. 22-28: Planudes resuelve un procedimiento diofanteo aplicable a todas las ecuaciones de dos incógnitas. Cf. ID., "Maxime Planude sur le sens du terme diophantien 'plasmatikon'", *Historia Scientiarum,* 6, Tokyo, 1996, pp. 37-41.

59 TURYN, A., *Dated Greek Manuscripts of the Thirteenth and Fourteenth Centuries in the Libraries of Italy,* 2 vols., Urbana-Chicago-London, 1972, pp. 78-81, Pl. 57; ALLARD, A., "L'Ambrosianus & 157 sup., un manuscrit autographe de Maxime Planude", *Scriptorium,* 33, Bruxelles, 1979, pp. 225-234.

del texto para hacerlo comprensible[58]. Su labor, de la se conserva el manuscrito autógrafo[59], supuso el rescate previo de un texto que –como nos dice Planudes en una carta– estaba pudriéndose en los fondos de la biblioteca imperial hasta que el sabio lo devolvió a la vida. El manuscrito de Diofanto que rescató Planudes es el *Matritensis* 4678, ya mencionado a propósito de su antigüedad[60].

No hay iniciativa más trascendente para la transmisión de los textos que esta operación de salvamento, paradigma de una actividad cuyos actores no siempre aparecen bien perfilados. Pero es innegable que la tradición de los textos científicos constituye, en palabras de Nigel Wilson, un "hilo tenue" y que "libros de este tipo (se refiere al palimpsesto de Arquímedes), escritos para una audiencia limitada, sobreviven a lo largo de los años si mantienen el interés para los expertos y si esos expertos consiguen mantener la tradición[61]". Que, además, las escrituras de tales estudiosos –a veces, separados unos de otros por siglos– aparezcan una y otra vez en los márgenes de los códices matemáticos, astronómicos y filosóficos, confirma cuán precaria fue tal conservación[62].

Tales estudiosos de la geometría y la aritmética antiguas son autores de una producción de modestas ambiciones, muchas veces compuesta al calor del texto antiguo, como la *Demostración numérica* de Barlaam de Calabria[63] o su *Cálculo aplicado,* un tratado muy euclidiano cuyo contenido tiene poco que ver con el título[64]; otras se gestaron independientemente, como el tratado sobre los cuadrados mágicos de un discípulo de Planudes, Manuel Moscópulo[65], el primero de este tipo en cualquier lengua. Moscópulo lo compuso, al parecer, para su colega Nicolás Artabasdo Rabdás[66], a su vez especialista en cálculo y autor de breves tratados de computación, uno de ellos, el del cálculo de Pascua, plagiado por Isaac Argiro. La labor de Argiro demuestra su interés por las cuestiones tanto aritméticas (*Sobre el cálculo de las raíces cuadradas;* escolios al *Cálculo indio* de Planudes[67]) como geométricas[68].

---

60 Vid. *supra* n. 35.

61 WILSON (1999): p. 95.

62 Compárense las manos marginales del Herón de Estambul (fig. 2) con el Diofanto de Madrid (fig. 4. La mano que ha escrito la nota inferior en el primero ha anotado también el margen lateral del segundo; su labor sobre ambos códices ha sido sistemática y su actividad no es muy posterior a la copia del Diofanto. La segunda mano reconocible en ambos manuscritos es la de Máximo Planudes. SCHÖNE, H., el editor de Herón, 1903, p. XI, las fechaba en el s. XV; Heiberg (1912), p. XIII, más prudente, las calificó de "manus recentes".

63 Sobre este monje de origen calabrés, activo en Constantinopla en 1330-1341, vid. *PLP*, vol. II, nº 2.284. Su contemporáneo el emperador Juan Cantacuceno (*Historia*, L. SCHOPEN (ed.), Bonn, Weber, 1828, vol. I, p. 543) ha dejado constancia de su fama como estudioso de Euclides. La obra mencionada (*Demostración numérica del monje Barlaam que utiliza los números correspondientes en las demostraciones geométricas relativas a las rectas del libro II de los Elementos)* ha sido editada por HEIBERG (1888), pp. 351-362; HUNGER (1978), vol. II, p. 250; CARELOS, P., "Das unedierte Prooimion des Kommentars Barlaams von Kalabrien zum zweiten Buch der *Elemente* des Euklid", *Hellenika,* 49, 2 (1999), pp. 367-369, esp. 369. Ha merecido una breve mención despectiva, en: MURDOCH, J., "Euclid", *Dictionary of Scientific Biography,* 4, New York, 1971, pp. 414-459, esp. 437.

64 CARELOS, P. (ed.), *Barlaam von Seminara, Logistiké,* Corpus philosophorum Medii Aevi. Philosophi Byzantini 8, Athina, 1996. Barlaam aplicó el rigor de las demostraciones euclideas a las operaciones de cálculo.

65 Esta obra no tiene nada que ver con la magia, sino que explica cómo ordenar número n^2 en un cuadrado, de modo que la suma de cada fila, columna o diagonal sea siempre la misma: $1/2n\ (n^2 + 1)$. TANNERY (1912-31), vol. II, pp. 310-319; MCCOY, J. C., "Manuel Moschopoulos' treatise on magic squares", *Scripta Mathematica,* 8, New York, 1941, pp. 15-26; SARTON (1975), p. 119; CONSTANTINIDES (1982): p. 108. Sobre Manuel Moscópulo, *PLP*, VIII, nº 19.373.

66 *PLP,* vol. I, nº 1.437; SARTON (1975): p. 681.

67 ALLARD, A., "Le petit traité d'Isaac Argyre sur la racine carrée", *Centaurus* 22, København, 1979, pp. 14-29.

68 HEIBERG, J. L., *Heronis Alexandrini opera quae supersunt omnia,* vol. 5, Leipzig, Teubner, 1914, pp. LXVI-VIII, reúne manuscritos que, entre otros textos, conservan los tratados de Argiro sobre geodesia; uno de ellos es el Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vaticanus gr.* 1411, sobre el cual TANNERY, P., "Rapport sur une mission en Italie. III. Le Vaticanus graecus 1411 et les manuscrits de Rhabdas", *Mémoires scientifiques,* Paris, 1912-31, vol. II, pp. 310-319.

La erudición marginal. El ejemplo de Nicéforo Gregorás

El maestro de Argiro, Nicéforo Gregorás, también compuso, por su parte, un tratado "Sobre el número 7"[69], pero es en el margen de los códices que leyó, copió o poseyó donde su labor se nos muestra en su plenitud[70], proporcionándonos un buen ejemplo del valor que los bizantinos daban a encontrar su lugar al calor del texto antiguo.

Por ejemplo, en los márgenes de su copia de Platón (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vaticanus gr.* 228, ff. 161v-162; fig. 6), Gregorás incluyó un complejo desarrollo aritmético de la fórmula que define la creación del alma del mundo (psicogonía) tal y como está descrita en el *Timeo*[71]; para ello, se sirvió del *De natura mundi et animae* de Timeo Locro y del comentario de Proclo al *Timeo*. La figura, que por su complejidad fue sin duda diseñada fuera del margen antes de ser incluida en él, carece de firma. No es habitual, en efecto, que un estudioso ponga su nombre junto al texto que ha añadido, y esto constituye un ejercicio de modestia típicamente bizantino. En este caso, sabemos que Gregorás es el autor porque su mano es reconocible, pero sí es frecuente que un colega o un discípulo advierta de la autoría[72].

Esto es lo que sucede en el Paris, Bibliothèque Nationale, *Parisinus gr.* 2345, un códice en pergamino de los *Elementa* de Euclides copiado en la segunda mitad del s. XIII[73]. Si examinamos la numeración de los cuadernos, nos damos cuenta de que en el número 15 (ff. 116-126), un bifolio original, con el final del libro IX y el comienzo del X, ha desaparecido, aunque difícilmente por estar en mal estado (de hecho, conforma los actuales ff. 1-2). En realidad, fue sustituido a mediados del s. XIV por un bifolio de papel que contiene el mismo texto (ff. 118 y 121), pero con un añadido al final del libro IX (fig. 7), precedido de la nota: "Sería conveniente colocarlo en el libro X" y el título "Problema de Nicéforo Gregorás"[74]. Se trata de un problema relativo a la construcción de un paralelogramo que pretende completar el libro X de los *Elementa*, es el más difícil de interpretar y que en parte, efectivamente, está dedicado a esa figura geométrica[75]. Es probable que el propio Gregorás esté detrás de toda la operación, puesto que anotó detenidamente el códice.

---

69 SBORDONE, F., "L'ebdomadario di Niceforo Gregora", *Rivista indo-greco-italica* 20, 1936, pp. 125-142.

70 BIANCONI, D., "La biblioteca di Cora tra Massimo Planude e Niceforo Gregora", *Segno e Testo,* 3, 2004, pp. 392-438, quien reúne, entre otros, los siguientes manuscritos matemáticos copiados en el círculo de Gregorás: Paris, Bibliothèque Nationale, *Parisinus gr.* 2450 y Coislin 173; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Marcianus gr.* 314, 320, 330 copiado parcialmente por Gregorás. Entre los *veteres* que se encontraron en la biblioteca de Cora, recordemos el *Vaticanus gr.* 1594 (vid. *supra*, 20 y 25).

71 PÉREZ MARTÍN, I., "Un escolio de Nicéforo Gregorás sobre el alma del mundo en el *Timeo* (*Vaticanus graecus* 228)", *MHNH,* 4, Málafa, 2004, pp. 197-220.

72 En el *Ambrosianus* & 157 sup., por ejemplo, no es Planudes quien advierte de su autoría de los escolios a Diofanto en f. 14, sino un alumno (que llama respetuosamente al maestro *Kyr,* "señor") cuya labor ha consistido en añadir iniciales, numeración marginal de los problemas (ff. 13v, 20v), algunos subtítulos (ff. 1, 4, 5, *passim*) y la indicación de final (ff. 6, 21).

73 FONKITCH, B. L., "Novye avtografy Nikifora Gregory", *Greceskie rukopisi evropejskix sobranij. Paleograficeskie i kodikologiceskie issledovanija 1988-1998 gg.,* Moskva, 1999, pp. 62-77, esp. 71 y figs. 20-24; MONDRAIN, B., "La constitution de corpus d'Aristote et de ses commentateurs aux XIIIe-XIVe siècles", *Codices Manuscripti,* 29, Wien, 2000, pp. 11-33, esp. 16, n. 19; BIANCONI, D., 2004, p. 414. El códice perteneció a la biblioteca de Manuel Crisoloras, que también anotó los *Elementa;* ROLLO, A., "Titoli bilingui e la biblioteca di Manuele Crisolora", *Byzantinische Zeitschrift,* 9, München, 2002, pp. 91-101, esp. 92, 93 y 20; MAISANO, R. y ROLLO, A. (eds.), "Problemi e prospettive della ricerca su Manuele Crisolora", en: *Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente. Atti del Convegno internazionale di Napoli*pp. 31-86, esp. 65-66; N. ZORZI, "I Crisolora: personaggi e libri", pp. 87-131, esp. 109, 115, 117.

74 Editado por HEIBERG (1888), vol. V, pp. 723-724.

75 Vid. VEGA, L., "Introducción" a *Euclides Elementos, libros I-IV,* Biblioteca Clásica Gredos 155, Madrid, 1991, pp. 88-96. El libro X incluye problemas de construcción de figuras regulares, pero éste en realidad es el tema de los siguientes libros.

Figura 6. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vaticanus gr.* 228, ca. 1320, f. 161v: Platón, *Timeo.*

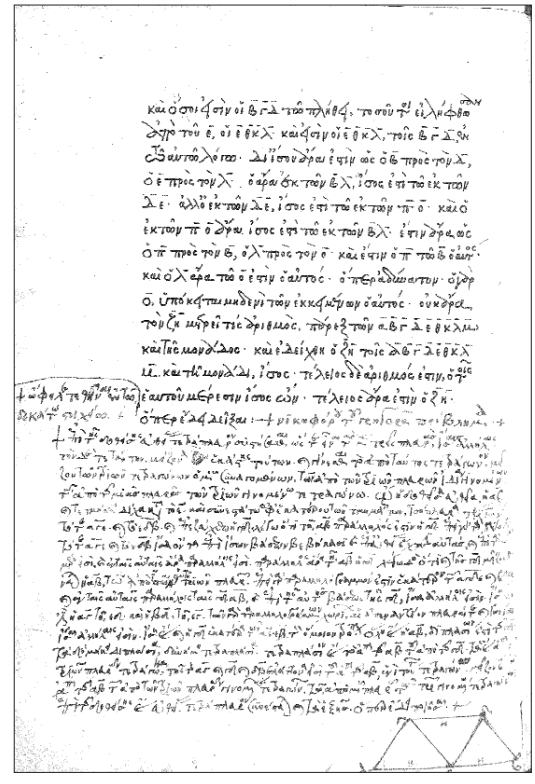


Figura 7. Paris, Bibliothèque Nationale, *Parisinus gr.* 2345, s. XIII p.m., f. 119v: Euclides, *Elementa.*

Además, la mano que ha transcrito el problema pertenece a un asiduo colaborador del sabio que, por iniciativa propia o de Gregorás, sustituye el texto original por una nueva copia que incluya la aportación[76]. Está claro que para estos estudiosos de la geometría antigua el margen del texto de Euclides constituye una promesa de longevidad.

Gregorás corrigió brevemente una segunda copia de los *Elementa,* contemporánea de la parisina, el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, *Escorialensis* º.III.5 (fig. 8, f. 125, una breve adición a VII 34)[77]. Es un códice de formato medio, 232/3 x 170 mm, en pergamino fino y blanco, de buena calidad, y constituye una prueba más del esfuerzo por rescatar el saber antiguo que caracterizó la cultura bizantina tras el desastre de la Cuarta Cruzada, el mismo esfuerzo al que contribuyó Planudes al recuperar la *Arithmetica* de Diofanto. Por otra parte, el tipo de escritura

[76] Sobre este escriba anónimo colaborador asiduo de la Cora, PÉREZ MARTÍN, I., "El nacimiento del 'estilo Hodegos' y la digrafía del copista Caritón", en el VII Congreso Internacional de Paleografía Griega, Drama, 24 de septiembre de 2003, cuyas actas siguen en prensa.

[77] REVILLA, A., *Catálogo de los códices griegos del monasterio de El Escorial,* vol. I, Madrid, 1936, pp. XCVIII-CI; GRAUX, CH., *Los orígenes del fondo griego del Escorial,* Madrid, 1982, traducción española y actualización de G. DE ANDRÉS, del *Essai sur les origines du fonds grec de l'Escorial. Episode de l'histoire de la renaissance des lettres en Espagne,* Paris, 1880, pp. 326-327 n. (u). Fue donado al rey Felipe II por Angelo Giustiniani, obispo de Ginebra, en 1596 El *ex-libris* de Angelo Giustiniani. El códice ha sido colacionado cuidadosamente por HEIBERG, J. L., 1903, pp. 60-61, 334-346.

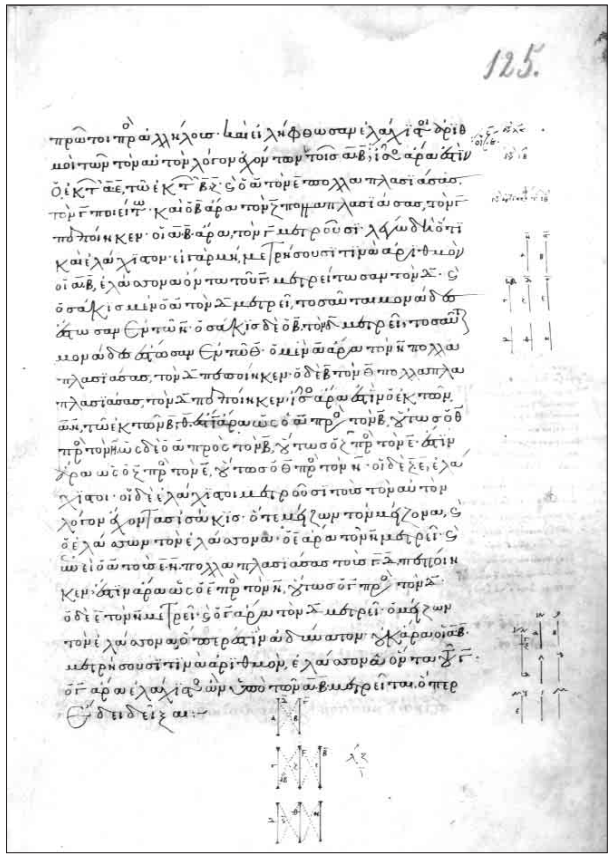


Figura 8. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Escorialensis .III.5, s. XIII p.m., f. 125: Euclides, *Elementa.*

utilizado para copiar aquí Euclides era el habitual en la copia de códices litúrgicos[78] y que los calígrafos más exquisitos se aplicasen a la copia de textos científicos nos permite hablar de una "sacralización" del saber antiguo, al que la élite intelectual y económica daba de este modo un marchamo de centralidad. Éste es un aspecto más de un proceso que se refleja en el hecho de que a partir de esa época "heleno" pierda el valor de "pagano" (con las connotaciones negativas que podemos imaginar) y pase a significar justamente "griego de la Antigüedad, heleno".

Leer los textos de la Antigüedad pasa a ser la actividad central de una élite que en el siglo XIV se caracterizará por un cierto esnobismo y libertad ante los prejuicios eclesiásticos, lo que se reflejará en una copia masiva de manuscritos de literatura clásica. Éstos conservan las huellas de una lectura que puede ser saltuaria o sistemática, pero que, por fortuna para nosotros, puede dejar su señal en el margen, el proceso que los bizantinos llaman *paragraphein*, y que justamente alude a ese permanecer en la periferia del texto antiguo, fuera del paraíso.

78 Prato, G. y de Gregorio, G., "Scrittura arcaizzante in codici profani e sacri della prima età paleologa", *Römische Historische Mitteilungen*, 45, Wien, 2003, pp. 59-101.

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

EL CAMPO COMO MARGEN

ADELINE RUCQUOI
CNRS, Paris

¿El campo como margen? El título de este artículo puede sorprender. Más todavía en la medida en que los estudios relativos al período medieval han subrayado, desde hace siglo y medio, la preponderancia de la agricultura en la economía medieval, una preponderancia a veces sobre-evaluada. La "imagen" más corriente de la Edad Media es la romántica de una época meramente agrícola, en la que una inmensa mayoría de campesinos pobres e incultos –"nadie sabía leer", se dice y repite– vivía sometida a, y explotada por, un puñado de "nobles feudales", laicos o eclesiásticos, rurales también[1]. Dejemos de lado lo de tópico que tiene esta imagen, que menosprecia el comercio, la artesanía, la industria e incluso la invención de la banca, del seguro marítimo y de otras técnicas hacendísticas y artesanales. La agricultura constituía la mayor fuente de ingresos a lo largo de la época medieval, proporcionaba abastecimiento a los campesinos y a los vecinos de las ciudades, suministraba mercancías para el comercio y materia prima para la industria o la artesanía. Constituía la base de las fortunas, y nobles, mercaderes, letrados, ricos campesinos invertían parte de sus rentas en la adquisición de tierras, la cría del ganado o la construcción de molinos.

Omnipresente en la realidad cotidiana, el campo no lo es en la cultura y en las representaciones mentales de la época, que conceden la primacía a la ciudad, a la comunidad humana organizada[2]. El cronista Fernán Pérez de Guzmán, relegado en su castillo de Batres por los años 1430, se quejaba amargamente de tener que vivir entre "rústicos" y achacaba a esa proximidad las imperfecciones de su lengua[3]. Hacia 1456, Alfonso de Palencia ponía en escena un labrador "al qual la tormenta del tiempo siniestro avia costreñido dexar la cibdad e fazer rustica vida, e cuya civilidad otro tiempo avia sido con loable aparato, ni aun entonces su rusticidad seguía cosa de denuesto"; el mismo Alfonso de Palencia, en su *Universal vocabulario* definía la palabra *rusticus* como "obrero o ombre no polido"[4]. Tanto Fernán Pérez de Guzmán como Alfonso de Palencia

---

[1] BLOCH, Marc, *Reyes y siervos y otros escritos sobre la servidumbre*, Granada, EUG, 2006.

[2] Sobre la definición de lo marginal en historia cultural, ver GARCÍA OLIVER, Ferrán, "Elusiva cultura marginal", *Cultura y culturas en la historia*, Salamanca, 1995, pp. 19-30. GUGLIELMI, Nilda, *Marginalidad en la Edad Media*, 2ª ed., Buenos Aires, Biblos, 1998. ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos, "Hagiografía y marginación: una propuesta de prudencias", *Disidentes, heterodoxos y marginados en la historia*, Salamanca, 1998, pp. 119-144.

[3] PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, ed. Jesús Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. XVI.

[4] PALENCIA, Alfonso de, *Tratado de la perfección del triunfo militar*, ed. Mario Penna, *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid, BAE, 1959, p. 348. HILL, John M., *"Universal vocabulario" de Alfonso de Palencia. Registro de voces españolas*

son los herederos de una larga tradición mediterránea que asocia lo "civilizado" a la ciudad, la "urbanidad" a la "urbe", la "política" a la *polis*, o sea la civilización a la ciudad. Para San Agustín, la historia humana se resumía en una ciudad especial, la *civitas Dei*. Tras leer en la *Historia scholastica* de Petrus Comestor que Caín era el inventor de las ciudades[5], Alfonso de Toledo hacia 1460 explica que "conviniente cosa fue (...) que este hedificase cibdad terrena, el qual era privado de alcançar la superna"[6], o sea la "ciudad de Dios". Para los españoles de los siglos V al XV, el campo no es el espacio donde vive la comunidad humana y donde desarrolla los lazos que hacen de ella una comunidad política, es un espacio aparte, situado al margen.

Al igual que el imperio romano no era un territorio sino Roma, la *urbs*, y las ciudades que habían conseguido la ciudadanía romana, la historia de España, dentro de la perspectiva de aquellos que la escribieron a partir de Isidoro de Sevilla, también es la de sus ciudades. Ciudades ilustradas por algún gran personaje, obispo en general para los pensadores de los siglos VI a X, héroe seglar para los cronistas de los siglos posteriores, santos a veces: España es sus ciudades, y los avances o retrocesos de la larga campaña de "restauración" de la patria se miden por el número de ciudades ganadas o perdidas. Al igual que en el resto de los países mediterráneos, la ciudad es el único marco concebible de la vida humana[7].

Pero el campo no es un espacio "inhumano", temible o vilipendiado. Aunque algunos, tras Plauto y Horacio, desprecien a los *rustici*, en general el campo no sirve como elemento contrario u opuesto a la ciudad. La ciudad, prototipo de sociedad política desde Aristóteles, no necesita una imagen adversa para afirmarse. El campo se encuentra así "relegado al margen". Constituye un horizonte lejano que circunda el espacio civilizado, urbano, o en el mejor de los casos actúa como telón de fondo, como decorado para las acciones y los sueños humanos.

El campo

El latín empleaba varias palabras para definir lo que nosotros llamamos "campo" y que, según el diccionario de María de Moliner, es la "parte de la superficie terrestre no ocupada por casas". Son *ager* –a la vez campo cultivado, campo en general, territorio, tierra firme–, *campus* –llanura, cultivada o no, campo de batalla, lugar de ejercicio–, *rus* –finca rural, campo–, o *saltus* –zona de bosques y dehesas, desfiladero–. Desde Plauto, la palabra *rus* es la que se emplea en sentido despectivo para oponer la grosedad o "rusticidad" a la "urbanidad" y a lo que caracteriza la "civilización", la de los *cives* que viven en las aglomeraciones. Sin embargo, cuando el romano opone "campo" a "ciudad", no opone la "parte de la superficie terrestre ocupada por casas" a la que no lo estaría. Bajo los vocablos *urbs* o *civitas*, el romano entiende la ciudad con su territorio.

---

internas, Madrid, Real Academia Española, 1957, p. 166: "Rustico: Agricola rustico que labra el campo (...) Rusticus el que guarda la labrança o labra en el aldea y esta ende assi que rustico o es obrero o ombre no polido".

[5] PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, I, XXVIII, ed. Migne, *Patrologia Latina*, vol. 198, c. 1078: "...Cognovit Cain uxorem suam, quae peperit ei (Gn IV) Henoch, et fecit civitatem, et dixit eam Henoch ex nomine filii sui Henoch. Hic patet quod jam multi homines erant, etsi non dicatur eorum generatio, quos convocavit Cain ad urbem faciendam, quorum auxilio eam fecit...".

[6] TOLEDO, Alfonso de, *Invençionario*, ed. Philip O Gericke, Madison, 1992, p. 37.

[7] RUCQUOI, Adeline, *Rex, Sapientia, Nobilitas. Estudios sobre la Península Ibérica medieval*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 285-325: "Ciudades de España: Entre historia y genealogía".

El campo

Durante los siglos que siguieron la conquista romana, los *Hispani* acostumbraron vivir en comunidades políticas dirigidas desde la ciudad, centro del poder local tanto como intermediario e instrumento del poder central. Cada una de esas *res publicae* o municipios poseía su propio gobierno y sus élites locales, organizaba fiestas y espectáculos donde coincidían todos sus vecinos, y rivalizaba con los demás. Comercio y agricultura sostenían la economía y, dentro del municipio, todos los miembros de la comunidad compartían responsabilidades y obligaciones[8]. Para Isidoro de Sevilla, la ciudad es

> "una muchedumbre de personas unidas por vínculos de sociedad, y recibe este nombre por sus ciudadanos, es decir por los habitantes mismos de la urbe (...) Con el nombre de urbe se designa la fábrica material de la ciudad, en tanto que civitas hace referencia, no a sus piedras, sino a sus habitantes".

El mismo metropolitano de Sevilla, cuyas *Etimologías* sirvieron como diccionario y enciclopedia hasta finales de la Edad Media, define el campo con la denominación de *ager*, palabra para la cual ofrece una doble etimología: el verbo latino *agere* (poner en movimiento, ser activo) o el nombre griego de *villa*, o sea finca rural. Siguiendo a Varro y a Virgilio, Isidoro especifica que el campo puede ser "de labor o de siembra *–arvus–*, de plantío apropiado para los árboles *–consitus–*, de pasto, dedicado únicamente a hierbas y a animales *–pascuus–*, o en fin destinados a flores, como son los huertos reservados para las abejas *–florus–*". Los campos incultos, o sea bosques y prados, constituyen el *rus* y se oponen al *ager*, aunque en ellos se encuentren la miel, la leche y el ganado. Sin embargo, el libro que Isidoro titula *De las cosas rústicas* está enteramente dedicado a la agricultura y al cultivo de los campos; en las *Etimologías*, *rusticus* no tiene una connotación peyorativa –"se llama *rusticus* al que trabaja el *rus*, o sea la tierra"–[9].

Los autores del glosario copiado en 964 en San Millán de la Cogolla proporcionan varios nombres para el campo: *ager* definido como "mundo o montículo" *–mundus sive monticolla–*, "propiedad agrícola" *–fundosus–* y "montículo o acumulación de tierra" *–monticulus vel terre congeries–*, *rus* como "*villa*" y "*ager*", *rura* como "campos, villa, posesiones" *–agros, villa, possessio–*, "tierra, campos labrados, suelo" *–terra, arva, tellus–* o "lugares o campos" *–loca sive campi–*. *Rusticus* es "el que cultiva el campo" *–rus colens–*, *rustici* son "los que gradan la tierra, los agricultores, los colonos" *–hoccones, agricole, coloni–*, y *rusticitas* aparece como *inperitia*, o sea "ignorancia, inexperiencia, falta de conocimiento"; la palabra *campos* puede ser empleada finalmente tanto para *agros* como para *maria*, el mar[10].

En el vocabulario no se nota un desprecio del campo en las mentalidades durante la alta Edad Media. *Ager* o *rus* sirven indistintamente para definir el campo, y el *rusticus* es el campesino. El límite no se establece entre la aglomeración y el territorio sin edificar, sino entre el espacio ocupado por el hombre, o sea la ciudad y el territorio que de ella depende, y el espacio al que no tiene acceso, que no domina y no cultiva, espacio "bárbaro", ajeno a la comunidad política y organizada. Pese a la realidad circundante y a la abundancia de palabras para definir el campo, no parece que haya representaciones mentales o físicas de lo que no sea la ciudad.

---

[8] Le Roux, Patrick, *Romains d'Espagne. Cités et politique dans les provinces. II^e siècle av. J.-C. – III^e siècle ap. J.-C.*, Paris, Armand Colin, 1995, pp. 17, 107 y 138.

[9] Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XV, II, 1; XIII, 1-7; XVII, 1-11; X, 239, ed. José Oroz Reta & Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, 1983, t. 2, pp. 226, 252, 322-381, y t. 1, p. 844.

[10] García Turza, Claudio & García Turza, Javier, *El códice emilianense 46 de la Real Academia de la Historia, primer diccionario enciclopédico de la Península Ibérica*, Madrid-Logroño, RAH-Fundación Caja Rioja, 1997, pp. 235, 504, 265.

Las descripciones hechas por los viajeros españoles de su propia patria o de otras no reseñan el campo. En su libro de viajes, redactado poco después de su vuelta a la Península en 1172-1173, Benjamín de Tudela anota la distancia entre las ciudades, señala los ríos y mares, y la importancia de la comunidad judía urbana[11]. Del mismo modo, a principios del siglo XIV, un caballero andante de ficción como es el Caballero Cifar, va de reino en reino, pero sobre todo de ciudad en ciudad[12]. El anónimo autor del *Libro del conoscimiento de todos los reinos* de mediados del siglo XIV añade a las ciudades el nombre de los ríos, mares y montañas[13], y Ruy González de Clavijo, embajador del rey de Castilla ante Tamorlán en 1403-1406, si bien menciona las huertas que se extienden dentro o fuera de algunas ciudades, prefiere indudablemente describir las murallas, castillos, torres y fortalezas de las ciudades que visitó[14]. Tanto Pero Tafur por los años 1435-1439 como el anónimo autor del manuscrito M.I.16 del Escorial hacia 1515-1520 dedican toda su atención a las ciudades y a la gente de los reinos y las regiones que evocan, y se limitan a anotar alguna que otra vez que la tierra es "abundosa" o "flaca", que produce "pan" o "fructas" o "vino"[15]. El "paisaje" como tal, con el sentido estético que lo acompaña, aún no existe, por mucho que pueda surgir un "sentimiento de la naturaleza" en algunos relatos de viajes[16].

En las obras didácticas, el campo tampoco desempeña un papel importante. Las anécdotas contadas por Petrus Alfonsi en su *Disciplina clericalis* a principios del siglo XII, ponen en escena animales y mencionan viajes, pero nunca hacen del campo una descripción precisa o le otorgan un protagonismo en la historia: el interior de las casas, el palacio real, la ciudad son los escenarios escogidos por el autor[17]. Los cuentos del *Sendebar*, cuyos protagonistas son a menudo animales, suelen asimismo transcurrir en el palacio o en casas, el campo o el bosque siendo raramente el escenario escogido[18]. Del mismo modo, los actores de las historias morales que constituyen el *Libro de los gatos* de finales del siglo XIV o principios del XV pueden proceder del campo, como el ratón del ejemplo 11 –"Un mur que vivía en una casa preguntó a otro mur que vivía en los campos que qué era lo que comía..."–, o vivir en él como el labrador del ejemplo 33 que araba con bueyes y escarabajos, el asno del ejemplo 35, o los aldeanos del cuento 44, pero las acciones descritas transcurren en la ciudad, como las ovejas del ejemplo 20 que "querelláronse una vez del lobo al león, e decían en plaza públicamente que él había furtado muchas de sus compañeras"[19].

Por lo tanto, el campo que rodea la ciudad, su "término" o "alfoz", forma parte de ella, está como incluido en ella, es indisociable de la aglomeración. Y, en consecuencia, no tiene personalidad propia, no tiene existencia separada, es una entidad invisible. El término de la ciudad se rige

---

[11] *Libro de viajes de Benjamín de Tudela*, ed. José Ramón Madgalena Nom de Déu, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 1989.

[12] *Libro del caballero Cifar*, ed. Cristina González, Madrid, Cátedra, 1983.

[13] *El Libro del conoscimiento de todos los reinos*, ed. Nancy F. Marino, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 1999.

[14] González de Clavijo, Ruy, *Relación de la embajada de Enrique III al Gran Tamorlán*, ed. Francisco López Estrada, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.

[15] Tafur, Pero, *Andanzas y viajes de un hidalgo español*, ed. Marcos Jiménez de la Espada, Madrid, Miraguano-Polifemo, 1995. Real Biblioteca de El Escorial, Ms. M.I.16. *Vid.* Rucquoi, Adeline "À propos d'une description de l'Espagne et du monde du début du XVI^{e} siècle", *Des Indes occidentales à l'Amérique Latine. À Jean-Pierre Berthe*, Paris, ENS, 1997, pp. 667-680; ídem, "De la septima parte que es Italia", *Sociedad y Memoria en la Edad Media. Estudios en homenaje de Nilda Guglielmi*, ed. Ariel Guiance & Pablo Ubierna, Buenos Aires, Conicet-IMHICIHU, 2005, pp. 335-350.

[16] Deluz, Christiane, "Sentiment de la nature dans quelques récits de pèlerinage au XIV^{e} siècle", *Études sur la sensibilité au Moyen Âge*, Paris, CTHS, 1979, pp. 74-76.

[17] Alfonsi, Petrus, *Disciplina clericalis*, ed. A. Hilka & W. Soederhjelm, Heidelberg, 1911.

[18] *Sendebar*, ed. Mª Jesús Lacarra, Madrid, Cátedra, 1995. El único cuento que se desarrolla en el campo es el nº 16, pp. 126-127.

[19] *Libro de los gatos*, ed. Delia Cócera Martínez, Valencia, 1999, parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Gatos/gatos.html.

por el fuero que tiene ésta. El fuero de León, elaborado en 1017-1020, el fuero de Nájera confirmado en 1076 por Alfonso VI de Castilla, el que recibió Cuenca después de su reconquista en 1177, o el Fuero Real que fue dado a Valladolid en 1255 y a otras ciudades y villas luego tienen por ámbito jurisdiccional la ciudad y el territorio controlado por ésta[20]. A efectos jurídicos, el "campesino" no existe como tal, es un vecino más de la ciudad.

El campesino

En los *Penitenciales* redactados entre el siglo IX y el XI, no aparecen ni el campo ni los labradores: los pecados descritos y sus correspondientes penas no mencionan el *rusticus*, el *rus* o el *ager*, y el *Penitencial* de Córdoba tan solo prohíbe a los abades, presbíteros y diáconos irse a la *villa* sin autorización del obispo[21]. De las más de dos mil setecientas glosas aclaratorias puestas en los márgenes de la *Exposición sobre la regla de San Benito* de Esmaragdo, copiada en 945 por el presbítero Johannes, una sola, en el f. 7, se refiere al campo, y explica la palabra *agriculturam* por "obreros" *–operarios–*[22]. Varios siglos después, el campesino sigue siendo el gran ausente del *Libro de las confesiones* redactado por Martín Pérez hacia 1316. Los "oficios" descritos son todos urbanos, con la excepción de los jornaleros y obreros del campo, así como de los molineros, a los que el confesor debe preguntar si han servido bien sus amos y no los han robado[23].

En la España musulmana el llamado "calendario de Córdoba", elaborado a mediados del siglo X por el obispo Recemundo y el sabio 'Arib ibn Sa'id –calendario en árabe para el califa al-Hakam–, ofrece, en medio de las fiestas cristianas, y de los santos y martirios con los santuarios donde se celebraban, numerosas consideraciones astronómicas y agronómicas[24]. En la parte cristiana de la Península, los calendarios de la alta Edad Media incluyen, tras el *De natura rerum* de Isidoro de Sevilla, consideraciones astronómicas y sobre la división del tiempo.

La apertura y la llegada de numerosos extranjeros a la Península a partir de mediados del siglo XI, atraídos por la lucha contra los moros, la riqueza de la Península, o la tumba de Santiago, es coetánea de la aparición de calendarios bordados o esculpidos. En Ripoll, en 1055, se confecciona el primer calendario que, copiando la tradición carolingia, incluye un poema sobre los meses, asociándoles tareas agrícolas; a finales del siglo, en el mismo monasterio, los *carmina amatoria* asocian los meses primaverales con el amor. Las descripciones son ideales, al igual que las de los trobadores que evocan el frío invierno, el ruiseñor en abril, el calor del verano, el "tiempo glorioso" de mayo, y excepcionales son los calendarios con representaciones pictóricas[25]. Los meses representados en el panteón real de San Isidoro de León hacia 1100[26], los *menses anni* que, según

---

20 MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, "La tradición manuscrita del Fuero de León y del concilio de Coyanza", *El reino de León en la alta Edad Media*, vol. II: *Ordenamientos jurídicos del reino*, León, 1992, pp. 115-153; MUÑOZ Y ROMERO, Tomás, *Colección de fueros municipales y cartas pueblas*, Madrid, 1978, pp. 287-298; VALMAÑA VICENTE, Alfredo, *El Fuero de Cuenca*, 2ª ed., Cuenca, 1978; *Fuero Real de don Alonso el Sabio*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1836.

21 *Paenitentialia Hispaniae*, ed. Francis Bezler, Corpus Christianorum, Series Latina CLVI A, Turnhout, Brepols, 1998, p. 66.

22 VIVANCOS GÓMEZ, Miguel C., *Glosas y notas marginales de los manuscritos visigóticos del monasterio de Santo Domingo de Silos*, Abadía de Silos, 1996, p. 315, nº 71.

23 PÉREZ, Martín, *Libro de las confesiones*, ed. Antonio García y García, Bernardo Alonso Rodríguez & Francisco Cantelar Rodríguez, Madrid, BAC, 2002, II, nº 144 y 155, pp. 461-462 y 472.

24 DOZY, Reinhart, *Le calendrier de Cordoue de l'année 961. Texte arabe et ancienne traduction latine*, Leiden, 1873, ed. Charles Pellat, Leiden, 1961.

25 CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Junta de Castilla y León, 1996, pp. 25-41, 45-49. MILÁ Y FONTANALS, Manuel, *De los trobadores en España*, Barcelona, 1861, pp. 82 y 92-95.

26 VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, *San Isidoro de León. Pintura románica del Panteón de Reyes*, León, Edilesa, 1993.

el quinto libro del *Codex Calixtinus*, ornaban a principios del siglo XII la Puerta Francigena por la que entraban los peregrinos en la basílica de Santiago de Compostela[27], los que constaban en el arco de la ermita de Perazancas o los meses bordados en el Tapiz de la Creación de Gerona, también alrededor del año 1100, están en parte influidos por los escritos isidorianos[28]; sin embargo, la presencia de numerosos artistas ingleses, italianos o *francigeni* no permite considerar las realizaciones artísticas y literarias de la época como plenamente representativas de lo imaginario hispano. Una ojeada al cuadro elaborado por Manuel Antonio Castiñeiras al final de su estudio de los calendarios medievales hispanos muestra que las faenas del campo representadas no son muy diversas: las vides y el vino son el tema central de los meses de marzo (poda), septiembre (vendimia) y octubre (trasiego del vino), el trigo y el heno (siega, maja, trilla y transporte) ocupan los meses de junio, julio y a veces agosto, y la matanza del cerdo es representativa de los meses de noviembre o diciembre, donde alterna con el arado y la siembra o el banquete[29].

Los meses pintados en la tienda de Alexandre, en las coplas 2555-2566 del *Libro de Alexandre*, indican la producción agrícola y ganadera –vino, grano, cerezas, higos, gallinas, cerdos– pero sólo describe el duro trabajo de los campesinos al evocar el mes de julio:

> Sedié el mes de Julio logando segadores,
> corriénle por la cara apriessa los sudores,
> segudavan las bestias las moscas mordedores,
> fazié tornar los vinos de amargas sabores[30].

El vino, el trigo, las frutas, las gallinas y el pescado figuran asimismo en la decoración de la tienda del Amor en el *Libro de Buen Amor* del arcipreste de Hita, pero en la copla 1300 Amor le explica el significado de las escenas representadas:

> El tablero, la tabla, la dança, la carrera,
> son quatro temporadas del año del espera;
> los omes son los meses, cosa es verdadera,
> andan e non se alcançan, atiéndense en carrera.

Nadie ignora pues la importancia del campo para proveer las mesas con todo lo necesario para beber y para comer, pero el campo como tal no desempeña un papel central, y el labrador se encuentra generalmente incluido en la *universitas* de los vecinos de la ciudad o villa, desapareciendo así como elemento específico. La crónica de Alfonso X el Sabio evoca, por ejemplo, el ordenamiento hecho para "los labradores e cavalleros e por otros quales quier que quisyeren mantener cavallos" en las extremaduras del reino, por el cual unos y otros quedaban exentos "de la martiniega e de fonsadera e que oviesen escusados"[31]. Ni el *ager*, o campo que rodea y abastece la ciudad, ni los hombres que lo cultivan parecen tener existencia propia, diferenciada del resto de la comunidad.

---

[27] *Liber Sancti Iacobi – Codex Calixtinus*, ed. Klaus Herbers & Manuel Santos Noia, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, p. 253; MORALEJO, Serafín, "La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago", *Compostellanum*, XIV, 1969, pp. 623-668.

[28] CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (1996): pp. 58-62 y 73.

[29] CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (1996): p. 335.

[30] *Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 1988, c. 2561, p. 560.

[31] *Crónica de Alfonso X*, ed. Manuel Jiménez González, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1998, pp. 35-36.

La *Vita* de San Isidro, redactada en tiempos del rey Sabio por un tal Juan, diácono de la iglesia de San Andrés de Madrid, hace de él un *simplex agricola*, que trabajaba las tierras de un caballero –*miles*– de Madrid. Las buenas obras y los milagros reseñados por el diácono Juan ocurren en el campo, sea cuando el santo sacrifica en pleno invierno algo de trigo para alimentar a los pájaros, cuando el caballero ve dos ángeles ayudar a Isidro a roturar el campo, o cuando el lobo que atacaba su oveja muere misteriosamente. Pero este *agrícola*, que "anteponía las cosas espirituales a las temporales", solía visitar cada día *omnes Maioritenses ecclesias* para rezar, era miembro de una de las cofradías de la villa y fue enterrado en el cementerio de la parroquia de san Andrés[32]. Como la mayor parte de los labradores en Castilla, Isidro era vecino de una ciudad, y su santidad no se debe a su labor en el campo, sino más bien a su desinterés por ella frente a su interés por la oración. El campo no forma parte del mundo tal y como los castellanos se lo representan. Es un espacio aparte, al margen, sin existencia propia.

El campo soñado

Si el terreno dedicado a la ganadería y a la agricultura se encuentra relegado a los márgenes del espacio donde se desarrolla la vida humana, hay otros "campos" que desempeñan un papel relevante en la sensibilidad medieval. Son aquellos que, al ser el escenario de las hazañas que engendran la fama entre los hombres, al permitirle hacer alarde de su valor y su destreza, al darle a cada uno la posibilidad de emular a Rodrigo Díaz de Vivar, el *campi doctus*, hacen soñar a los hombres[33]. Esos "campos soñados" son el campo de batalla, y su representación simbólica, el campo de la lid, de las justas y torneos donde el caballero se enfrenta con otro caballero, o el monte y el bosque donde se mide con fieras. La palabra "campo" no evoca aquí las faenas agrícolas sino las hazañas heroicas.

La guerra

En el vocabulario militar, el campo es el espacio donde se libran las batallas. "En vez de vergeles floridos y hojosos, quisiera por los campos y por los prados ver lanzas y pendones, y en vez de cantos de aves oir trompas y flautas y grande estrépito de golpes y de gritos, que entonces fuera cumplida la contienda", canta el trovador genovés Bonifacio Calvo al rey Alfonso X de Castilla[34]. "Otro dia mannana salio el rey don Garçia a ellos al campo et paro sus azes, et el rey

[32] *Acta Sanctorum*, Mayo, t. III, pp. 515-517: "...Unde accidit quadam die hiemis tempore, terra nivibus cooperta, cum ad molendinum iret triticum moliturus, quodam se concomitante filiolo, et columbarum congeriem inspiciens ramis arborum consedentem; et easdem aves intelligens diu famis periculo cruciatas, motus misericordia circa illas (...) in via pergente praedicto milite irritato corde contra Dei famulum, divina potentia disponente, vidit subito in eodem agro sub agriculturae officio duo juga bovum, absque suo proprio, juxta virum Dei coarantia atque colore albentia, prompte ac firmiter laborare (...) qua in oratione cum devotus persisteret, supervenerunt pueri eidem celerius nuntiantes rumorem hujusmodi: Surgite, pater Isidore, et accuratis quam citius, quia ecce lupus rapidus insectatur talem vestram bestiolam, et fatigat, antequam ei mortis inferat laesionem. Tunc vero vir Dei respondit illis: Ite in pace, filii, fiat voluntas Domini. Oratione vero finita, exiens videre quod ei casu nuntiato acciderat; invenit lupum feralem mortuum, et juxta eum, suum sine laesione animal liberatum...".

[33] *Historia Roderici vel Gesta Roderici Campidocti*, ed. Emma Falque Rey, *Chronica Hispana, saeculi XII*, Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis LXXI, Turnhout, Brépols, 1990, p. 48, § 5: "Rodericus igitur crevit et factus est vir bellator et fortissimus et Campidoctus in aula regis Sanctii".

[34] Milá y Fontanals (1861): pp. 184-185: "En loc de verjans floritz / E folhatz, / Volgra per camps e per pratz / Vezer lanzas e penós; / Et en loc de cants d'auzeus / Auzir trompas e flauteus, / E grans retins de colps e de cridans; / Qu'adoncs fora cabalós lo mazans".

don Sancho las suyas", escribe en el siglo XIII el autor del capítulo relativo a Sancho I de León en la *Estoria de España*, mientras que hacia 1430 Pedro de Corral, en su *Crónica del rey don Rodrigo, postrimero rey de los godos*, cuenta que el último rey visigodo cercó Córdoba, cuyos habitantes, "quando tanta gente de los suyos vieron en el campo, bien pensavan que el mundo todo sojuzgarían"[35].

El campo es el lugar donde se enfrentan los ejércitos y, en el *Libro del caballero Cifar*, escrito hacia 1300, el infante Roboan que ha desafiado al rey Grimalet pasa revista a sus hombres –"fizieron todos alarde en un gran canpo fuera de la çibdat"–, pierde luego su caballo durante el encuentro –"e estovo en el canpo grand rato apeado defendiéndose con una espada"–, comprueba que hay caballos sueltos –"e luego vieron en el canpo que andavan muchos cavallos syn señores"–, y vence finalmente al rey que, "desque subio en el cavallo e vio todos los mas de los suyos feridos e muertos en el canpo, finco las espuelas al cavallo e fuyo"[36]. Y si, en 1457, Alfonso de Palencia escribió un *Tratado de la batalla canpal entre los lobos y los perros* que dedicó al rey Enrique IV de Castilla, en diciembre de 1481, Diego Rodríguez de Almela pudo ofrecer al obispo de Coria, fray Juan Ortega de Maluenda, una *Copilación de las batallas campales*, obra en la que evocaba 113 batallas de la Antigüedad y 232 batallas "que acontescieron en España desde el tienpo que fue poblada fasta este año de mil e quatrocientos e ochenta e uno en que estamos"[37].

El "campo" es así el espacio propio del enfrentamiento militar, el lugar de la guerra, donde se mide el valor, la *strenuitas*, de los hombres. La victoria tiene como objetivo la toma de las ciudades enemigas o rebeldes, ya que, al caer o rendirse una ciudad, el vencedor extiende su poder también sobre su término o alfoz. Pero los encuentros belicosos tienen lugar fuera de las ciudades, en terrenos escogidos cuya configuración puede ser aprovechada por, o resultar contraria a un ejército u otro. Las descripciones topográficas, ausentes en otras circunstancias, se multiplican en los textos que relatan las campañas militares, tanto en el siglo IX como en el XV. Los cronistas de la época de Alfonso III (866-910) describen así con gran cuidado el lugar de la victoria de Covadonga:

> [Pelayo] viendo que no podía hacerles frente, saliéndose con cuidado de entre ellos picó espuelas y llegó a la orilla del río Piloña. Lo encontró crecido y desbordado, pero nadando con la ayuda del caballo que montaba pasó a la otra orilla y subió a la montaña. Los sarracenos dejaron de perseguirlo. Y él, dirigiéndose a las tierras montañosas, reunió a cuantos halló que iban a concejo, y subió a un gran monte cuyo nombre es Auseva, y se refugió en el costado del monte, en una caverna que sabía muy segura; de esa gran caverna sale un rio llamado Enna[38].

En la *Historia Turpini* del *Codex Calixtinus*, elaborada entre 1090 y 1120, se indica que los ejércitos de Carlomagno, que perseguían a Aigolando,

> lo encontraron en la tierra llamada de Campos, junto al río que se llama Cea, en unos prados, es decir en un lugar llano y muy bueno, en donde después se construyó por mandato y con la ayuda de Carlomagno la grande y hermosa basílica de los santos mártires Facundo y Primitivo,

---

35 *Primera Crónica General de España*, ed. Ramón Menéndez Pidal y Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1977, p. 500; CORRAL, Pedro de, *Crónica del rey don Rodrigo, postrimero rey de los godos (Crónica Sarracina)*, ed. James D. Fogelquist, Madrid, Castalia, 2001, t. I, p. 109.

36 *Libro del caballero Zifar*, ed. Cristina González, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 367-371.

37 *Dos tratados de Alfonso de Palencia*, ed. Antonio María Fabié, Madrid, 1876. RODRÍGUEZ DE ALMELA, Diego, *Copilación de las batallas campales*, Murcia, 1487, reed. Valencia, 1963.

38 GIL FERNÁNDEZ, Juan; MORALEJO, José L. y RUIZ DE LA PEÑA, Juan I., *Crónicas asturianas*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1985, p. 124 (latín) y p. 202 (trad.).

y que otro encuentro tuvo lugar cerca de Pamplona,

> a una milla de distancia de la ciudad. Y los ejércitos de Aigolando y de Carlomagno estaban entonces en un espléndido llano que hay junto a la ciudad, y que de ancho y de largo tiene seis millas. El camino de Santiago separaba a los dos ejércitos[39].

A finales del siglo XII, en la celebración de las hazañas del Cid, el autor del *Poema de mío Cid* evoca los preparativos de una acción militar, como el de la toma de Alcocer:

> Mío Çid don Rodrigo Alcoçer cueda ganar.
> Bien puebla el otero, firme prende las posadas,
> los unos contra la sierra e los otros contra la agua.
> El buen Canpeador que en buen ora nasco
> derredor del otero, bien çerca del agua,
> a todos sos varones mando fazer una carcava...[40].

Del mismo modo, el largo relato de la batalla de Las Navas de Tolosa (1212) en la *Estoria de España* o *Primera Crónica General de España* concede también a la naturaleza un papel relevante:

> Et veno este rey moro con su poder fasta Baesça, et envio dend algunos a mano a las Navas de Tolosa, que se parassen en ell angostura de la passada, alli do es la penna sin carrera, et en la canal dell agua que por alli passa otrossi: et alli era el logar de embargar la passada a los cristianos, et que alli gela embargassen, de guisa que la non oviessen nin passassen: et si los cristianos non oviessen aun tomado el somo de los montes, mando que se assentassen en ellos en somo de la sobreçeia dessos montes (...) Et en esse dia mismo, muchos de los nuestros subieron a somo de las altezas desse mont, mas la mayor parte fincaron yuso, çerca la canal dell arroyo que dizen Guadalffaiar...[41].

En 1410, el infante de Castilla don Fernando, antes de poner cerco a la villa de Antequera,

> fue a mirar la villa, e andándola toda a la redonda; e a él e a los que con él yvan paresçió que hera muy fuerte. E andándola mirando, vido estar una sierra que está muy çerca della, que aseñorea toda la villa, e paresçe bien toda la villa della. E está en esta sierra una mezquita, a que los moros llamavan Rávita (...) E falló que hera muy alta e muy agra, e que señoreava mucho la villa, que se paresçia toda della (...) E por ende, desquel Infante la ovo bien mirado, dixo a los del Consejo del Rey que le paresçia que la devian tomar[42].

"La geografía sirve, prioritariamente, para hacer la guerra" escribió, de forma provocativa, el geógrafo Yves Lacoste en 1976[43]. A la hora de planear una acción militar, o de contarla luego para los lectores y oyentes, los castellanos prestan a la naturaleza una gran atención. Alfonso de Palencia, contando la campaña de los Reyes Católicos que tuvo como fin la toma de Granada, menciona así las dificultades encontradas por el rey para apoderarse de Ronda en 1485:

---

[39] *Liber Sancti Iacobi – Codex Calixtinus*, IV, VIII y XII. *Liber Sancti Iacobi "Codex Calixtinus"*, trad. A. Moralejo, C. Torres & J. Feo, Xunta de Galicia, 1951, reed. 1992, pp. 421 y 438.

[40] *Poema de mío Cid*, ed. Colin Smith, Madrid, Cátedra, 1984, vv. 556-561, p. 159.

[41] *Primera Crónica General de España*, pp. 697-698.

[42] García de Santamaría, Alvar, *Crónica de Juan II de Castilla*, ed. Juan de Mata Carriazo y Arroquia, Madrid, RAH, 1982, pp. 295-296.

[43] Lacoste, Yves, *La Geografía: un arma para la guerra*, Barcelona, Anagrama, 1990.

> Aun sin las obras de defensa, la naturaleza parecía haber puesto a esta ciudad a cubierto de toda tentativa de sitio, porque, por el norte tiene un tajo de inaccesibles rocas que arrancan del profundo álveo del río interpuesto entre ellas y la ciudad. Pero las aguas, en parte, se esconden por aberturas como escondrijos de conejos, para volver a salir rápidamente a corta distancia (...). Mirando al saliente, se levanta el barrio del Mercadillo, cortado perpendicularmente por una profunda sima o tajo, salvada por un puente. El punto mas accesible se halla al mediodía, y allí habitaba con preferencia, por causa de las ocupaciones agrícolas, la población del arrabal, que también ocupaba la parte del poniente[44].

El notable interés por el entorno, por los accidentes del relieve, y por las facilidades o dificultades que puede ofrecer el terreno a un ejército está directamente relacionado con el arte de la guerra. Muestra sin embargo que, cuando es necesario, el hombre sabe no solo ver, sino también describir la naturaleza que lo rodea.

El ejercicio de las armas

Antes de irse a la guerra, el caballero debe de entrenarse y estar listo, debe de ejercerse en las armas y enfrentarse con otros caballeros en combate singular o con un número equivalente de contrincantes. De Enrique III de Castilla, escribe Fernán Pérez de Guzmán que "del esfuerço de este rey, non se pudo saber bien la verdad, porque el esfuerço no es conoçido si non en la platica e exerçiçio de las armas, y el nunca ovo guerras nin batallas en que su esfuerço pudiese pareçer"; el cronista explica a continuación que el rey tenía una salud débil y que no le atraía la guerra, y concluye "tengo que amos defetos le escusaron de las guerras"[45].

Es en el "campo" donde se libran esas batallas codificadas que enseñan y ponen a prueba el valor de los caballeros. Para entrenarse y mostrar su destreza sirven los torneos y las justas que, en algunos calendarios de los siglos XI y XII, simbolizan el mes de mayo[46]. A finales del siglo XIII, en su *Libro de la orden de caballería*, Ramón Llull indica que los caballeros deben de ejercitarse haciendo carreras de caballo, yendo a torneos y justas, y practicando con sus armas[47]. En el siglo XIII, la palabra "torneo" está incluso a veces utilizada para calificar batalla, codificada, y a menudo precedida por un desafío. La *Estoria de España* cuenta cómo, para responder al desafío lanzado por Diego Ordóñez a la ciudad de Zamora tras la muerte del rey Sancho, se acordó que el concejo "devie lidiar en campo con v, uno en pos otro", con lo cual, llegado el día, "aquellos alcaldes partieronles el campo, et era çerca Çamora, en un lugar que dizen de Sant Yague en ell arenal çercal rio"; y define como "torneo" el primer encuentro militar entre Sancho de León y su hermano García de Galicia: "et fue el torneo que y fizieron muy grand et muy ferido, de guisa que murieron y bien ccc cavalleros de los del rey don Sancho, et de la otra parte mas de dos tantos"[48].

Los torneos forman parte de la vida del caballero. En la *Crónica sarracina*, escrita hacia 1430, el vallisoletano Pedro de Corral cuenta que "por quanto era uso en España quando rey era criado nuevamente que los mas e mejores de la tierra viniesen a la corte e hiziesen muchas cavallerias

---

[44] PALENCIA, Alonso de, *Guerra de Granada*, trad. de A. Paz y Melia, Madrid, 1909, reed. Rafael G. Peinado Santaella, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1998, p. 184.

[45] PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, pp. 14-15.

[46] CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (1996): pp. 43-49.

[47] LLULL, Ramón, *Llibre de l'orde de cavalleria*, Barcelona, 1988, p. 177: "... correr cavall, bohornar, lansar a taulat, enar ab armas, torneys, fer taules radones, esgremir...".

[48] *Primera Crónica General de España*, pp. 516 y 499.

e justas por alegrias del nuevo señor que cobravan, tovo por bien don Rodrigo que se feziese un grand torneo dende a seis meses", para lo cual "mandó fazer fuera de la villa el río arriba unos palacios muy grandes a maravilla"[49]. Un siglo antes, en 1330, con motivo de armarse caballero, el rey Alfonso XI había organizado en Burgos una serie de fiestas –"los unos lanzando a tablados en muchas partes de la villa, et los otros bofordaban a escudo et lanza de cada día. Otrosi tenían puestas dos tablas para jostar"– a las cuales fueron invitados todos los caballeros y escuderos que pasaban aquel año por el camino de Santiago[50]. En 1428, en Valladolid, un castillo de madera, pintado para parecer hecho de piedra, fue erigido con motivo del Passo de la Fuerte Ventura y sus tres torres evocaban las armas de Castilla[51]. En otros casos, como el Paso Honroso de Suero de Quiñones de 1434, el encuentro se realiza en el campo, a proximidad del puente sobre el río Órbigo, cerca del cual se levantan tribunas, tiendas, capillas y facilidades para los combatientes[52].

Esté o no dentro de la ciudad, el campo en el que se enfrentan varios caballeros o dos solamente es un "campo de batalla" simbólico, con sus tiendas y sus máquinas de guerra. En el "campo" es donde el valeroso caballero puede ganar el amor de la dama o la mano de la doncella, como le pasa al caballero de ficción *Oliveros de Castilla* tras vencer en los tres días de un torneo en Londres[53]. En 1410, Beatriz de Portugal se enamoró de Pero Niño cuando lo vio justar en las calles de Valladolid y derribar un caballero de la casa del infante don Fernando[54]. Tanto en el caso de la guerra como en el de la batalla ficticia las ganancias son apreciables, sean el amor, la riqueza o la fama.

La caza

Más allá del campo que abastece a los hombres pero que éstos ignoran, más allá de los campos soñados donde los hombres se convierten en héroes, y ganan fama, mujeres y riquezas, se extiende el espacio de lo salvaje, de lo inhumano, espacio sin ley que habitan animales salvajes y ermitaños, el *rus* de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla.

El libro I del Génesis relata que, antes de crear el hombre, Dios había creado el mundo, desde el cielo y la tierra hasta el manto vegetal y todos los animales, empezando por los animales salvajes y terminando con los reptiles (Gn 1, 25). Los lugares salvajes, los bosques, la tierra inculta, las bestias o los reptiles preceden el hombre en el orden de la Creación, y aunque el versículo 26 precise la intención divina de que éste domine los seres vivientes –peces del mar, aves del cielo, animales salvajes de toda la tierra y cualquier reptil[55]–, nada se dice de los bosques, las rocas, los ríos o los mares. Hay una parte de la naturaleza que no ha sido sometida a su poder, espacio que ocupa el demonio y donde el hombre se puede perder. Tras el diluvio, explica Martín de Dumio a los *rustici* en su *De correctione rusticorum*, redactado en 572, los

49 CORRAL, Pedro de, *Crónica del rey don Rodrigo,* pp. 171 y 185.

50 *Crónicas de los reyes de Castilla*, I, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1953, p. 234.

51 *Crónicas de los reyes de Castilla*, t. II, BAE, Madrid, 1953, p. 446.

52 RODRÍGUEZ DE LEÑA, Pero, *Libro del Passo Honroso defendido por el excelente caballero Suero de Quiñones*, Madrid, 1783, ed. facisímil, Valencia, 1970.

53 *Historia de Oliveros de Castilla y Artus de Algarve*, Madrid, s.f., (ed.), facsímil Valencia, Paris-Valencia, 1992, pp. 9-17.

54 DÍEZ DE GAMES, Gutierre, *El Victorial. Crónica de don Pero Niño, conde de Buelna*, ed. Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, pp. 301-305.

55 Gen I, 26: "... et ait faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram et praesit piscibus maris et volatilibus caeli et bestiis universaeque terrae omnique reptili quod movetur in terra...".

demonios engañaron a los hombres exigiendo culto y sacrificios en lo alto de los montes y en la profundidad de los bosques, y presidiendo el mar, los ríos, las fuentes y los bosques[56].

En esta naturaleza salvaje, manifestación de una creación anterior al hombre, vive una fauna peligrosa. En el libro XII de las *Etimologías*, la segunda categoría de animales, de las ocho en que Isidoro de Sevilla dividía el reino animal, era la de las "bestias" *–bestiae–*, llamadas así "por la violencia con que manifiestan su ferocidad", que eran los leones, tigres, panteras, leopardos, rinocerontes, elefantes, grifos –"un animal dotado de alas y de cuatro patas"–, camaleones, jirafas, linces, castores, osos, lobos –"una bestia rapaz y sedienta de sangre"–, perros, zorros, simios, puercoespín, culebras de agua, gatos, hurones y tejones[57].

La caza es el momento en que el hombre se enfrenta con esta fauna, emanación diabólica, figura del mal que uno debe de vencer arriesgando su vida. Porque ese combate es peligroso: los cronistas de finales del siglo IX recuerdan que el rey Favila en el año 739 fue herido de muerte por un oso, *occasionem levitatis*, o sea por una imprudencia[58]. En las paredes de la iglesia de San Baudelio de Berlanga están representados osos, ciervos, toros luchando, lobos y liebres, así como varias escenas de caza, donde un hombre solo con un arco persigue un ciervo, un oso parece haber caído en una trampa, las liebres corren delante de los perros y de los cazadores montados a caballo[59]. Simbolizan la victoria del hombre sobre la naturaleza salvaje y no redimida, mundo informe y diabólico. Y en esta perspectiva, la caza con aves o con perros constituye la suprema victoria del bien sobre el mal: el hombre amaestra un perro o un ave de presa, animales salvajes, para convertirlos en el instrumento de su victoria sobre esa misma naturaleza[60].

La caza es uno de los ejercicios recomendados a los nobles y, sobre todo, a los reyes. Por mucho que los *Penitenciales* hispanos advertían en el siglo X de que los animales que sirven de alimento a los lobos y los perros no deben de ser consumidos por los humanos, como tampoco los que se cazan con redes[61], y pese a que Martín de León, a finales del siglo XII, fustigaba la corte en la que, según él, las razas de perros y la cría de los halcones eran los temas de conversación favoritos[62], en la *Segunda Partida*, título V "Qual deve el rey ser en sus obras", Alfonso X explica en la ley XX, las múltiples virtudes de la caza:

> una de las cosas que fallaron los sabios que mas tiene pro es la caça, de qual manera quier que sea, ca ella ayuda mucho a menguar los pensamientos e la saña, que es mas menester al rey que a otro ome. E sin todo aquesto da salud ca el trabajo que en ella toma, si es con mesura, faze comer e dormir bien, que es la mayor cosa de la vida del ome. E el plazer que en ella recibe es otrosi grand alegria, como

---

56 MARTINHO DE DUME, São, *Opúsculos morais*, ed. María de Lourdes Sirgado Ganho *et al.*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 96: "... Praeter haec autem multi daemones ex illis qui de caelo expulsi sunt aut in mare aut in fluminibus aut in fontibus aut in silvis praesident...".

57 ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, XII, 2 (vol. 2, pp. 68-123): "Bestiarum vocabulum proprie convenit leonibus, pardis, tirgibus, lupis et vulpibus, canibusque et simiis ac ceteris, quae vel ore vel unguibus saeviunt, exceptis serpentibus. Bestiae dictae a vi, qua saeviunt".

58 GIL FERNÁNDEZ *et al.* (1985): pp. 130-131 y 206-207.

59 NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, "Scènes de chasse dans la peinture de l'Espagne chrétienne: San Baudilio de Berlanga", *La chasse au Moyen Âge,* Actes du colloque de Nice, 22-24 juin 1979, Paris, Les Belles Lettres, 1980, pp. 535-551.

60 RUCQUOI, Adeline, "La percepción de la naturaleza en la alta Edad Media", *Càtedra Comtat d'Urgell – XI Curs d'Estiu,* Balaguer 12-14 de julio 2006, en prensa.

61 *Paenitentialia Hispaniae*, ed. Francis Bezler, pp. 12 y 39: "Animalia que a lupis et canibus consummantur non sunt commedenda ab hominibus".

62 MARTINUS LEGIONENSIS, *Sermo nonus Ne monachii sive canonici regis curiam frequentare praesumant*, ed. Migne, *Patrologia Latina*, t. 209, c. 126-132.

> apoderarse de las aves e de las bestias bravas, e fazerlas que lo obedezcan e le sirvan, aduziendo las otras a su mano[63].

Un siglo después, el cronista Pero López de Ayala, en su *Libro de la caza de las aves* que dedica al obispo de Burgos, don Gonzalo de Mena, expone asimismo las virtudes de la caza:

> ... porque los servicios que el hombre ha de tomar de las cosas, deben ser honestos y con razón, acordaron, siempre, todos los sabios, que los hombres deben excusarse mucho de estar ociosos, porque es causa y achaque de pecar; porque no ocupándose el hombre en algunas cosas buenas y honestas, nácenle, en consecuencia, pensamientos en el corazón, de los cuales nace tristeza y mortificación; de tal tristeza viene escándalo y desesperanza que es raíz de toda perdición. Y también así como el ocio, según dicho habemos, traía estos daños y males al alma, así trae gran daño al cuerpo; que cuando el hombre está ocioso, sin hacer ejercicio y sin trabajar con el cuerpo y mudar de aires, fatíganse los humores y al cuerpo, consiguientemente, le recrecen dolencias y enfermedades.
>
> Y por excusar estos daños, que vienen al alma y al cuerpo estando los hombres ociosos, procuraron aquellos que hubieron de criar hijos de los reyes y de los príncipes y grandes señores, tenerlos, con todo su poder, guardados de estar ociosos, y que trabajasen e hiciesen ejercicio por sus personas y cuerpos en algunas cosas buenas y honestas, con que tomasen placer sin pecado, sirviéndose y aprovechándose de las cosas que Dios crió e hizo para servicio del hombre, según dicho es. Y entre los muchos modos que buscaron y hallaron para esto, vieron, también, que estaba bien que los señores y príncipes anduviesen, algunas horas del día, en la mañana y en las tardes, por los campos, y mudasen de aire e hiciesen con sus cuerpos ejercicio.
>
> Y, pues que así andaban por los campos, era necesario que hubiese conocedores en tal arte, que supiesen capturar aves bravas, y las domesticasen y amansasen, y las hiciesen amigas y familiares del hombre; y después, con las tales aves tomasen las otras aves que andaban bravas y esquivas en el aire. Y que los tales maestros, para hacer esto, fuesen muy sutiles y muy conocedores de su arte, ya que es bastante sutileza y maravilla que por arte y sabiduría del hombre, un ave tome a otras a las que por su naturaleza nunca cazara, ni en la manera que se la hacen prender...[64].

La caza es un ejercicio necesario y recomendable, sobre todo para los reyes. La *Estoria de España* retrata así al joven Alfonso VI como un gran cazador que, mientras vivía en Toledo, pidió a al-Mamún que le diera Brihuega porque:

> En aquel tiempo avie en la ribera de Taiunna mucha caça de ossos et de puercos et de otros venados. Et don Alfonso andando a caça Taiunna arriba, fallo un lugar, que a nonbre Briuega, de que se pago mucho; et porque era lugar a abte e vicioso e de mucha caça, e avie y un castiello bueno, tornosse pora Toledo et demando al rey Almemon aquel lugar, et el rey diogele. Et el puso alli sus monteros e sus caçadores cristianos, et finco el lugar por suyo[65].

En las *Cantigas de Santa María*, tres miniaturas representan escenas de caza; en una figura el rey cazando con halcón, en las otras un infanzón caza con aves y un caballero mata un oso con

---

63 ALFONSO X EL SABIO, *Las Siete Partidas*, Madrid, 1555, reed. Madrid, 1985, Partida II, Tit. V, ley XX "Como el rey deve ser mañoso en caçar".

64 LÓPEZ DE AYALA, Pedro, *Libro de la caza de las aves*, edición digital a partir de la de José Gutiérrez de la Vega (Madrid, M. Tello, 1879. Biblioteca Venatoria, t. III) y cotejada con la versión de José Fradejas Lebrero (Madrid, Castalia, Col. Odres Nuevos, 1969), www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1674.

65 *Primera Crónica General de España*, p. 504.

una lanza (cantigas CXLII, XLIV, LXVII). Una miniatura del manuscrito Y.I.2 del Escorial de la *Estoria de España* muestra el caballero Tharcus cazando el oso con arco y flechas, y el rey Sabio fue autor de una obra sobre la caza con halcones, hoy perdida[66].

La mención de la caza entre las actividades de los monarcas es un lugar común de las crónicas y de los retratos reales. Alfonso XI, en 1339, "veno a tierra de Troxiello correr los venados de los montes d'esa comarca", cuenta Fernán Sánchez de Valladolid[67]. De Juan II de Castilla, Fernán Pérez de Guzmán, que le reprocha el no haber querido "entender nin trabajar en el regimiento del reino", dice que "usava mucho la caça e el monte e entendia bien toda la arte dello"[68]; de hecho, en la fiesta que dio el rey en Valladolid en 1428, apareció

> con doce caballeros, e venian todos en habito de monteros, venablos en las manos e bocinas en las espaldas. Delante del rey levaban un leon muy grande atado con dos cadenas, e un oso atado en la mesma forma; e iban treinta monteros a pie vestidos de verde e colorado, e sus bocinas al cuello e venablo en las manos, e cada uno dellos levaba un lebrer por la trailla...[69]

Fernando del Pulgar, que también considera que Enrique IV, "en la execución de la [justicia] cevil e en las otras cosas necesarias a la governacion de sus reinos, algunas vezes era negligente", señala sin embargo que "era grand montero e plaziale muchas vezes andar por los bosques apartado de las gentes", afición que el anónimo autor de la *Crónica castellana* denosta contando que, antes de la entrevista con Luis XI de Francia, en 1463, "el rey don Enrrique, no olvidando su antigua costumbre, andovo de unas partes a otras buscando algunos provechos, e fuese para la çibdat de Segovia, mas por ver los animales brutos que çerca de alli el tenia que por otras cabssa nesçesaria", lo que lo lleva a enjuiciar finalmente al monarca "diose demasiado al monte e a la musica"[70].

En la segunda o tercera década del siglo XIV, el infante don Juan Manuel, inspirándose en la obra perdida de Alfonso X, redacta su *Libro de la caça* porque "entendió que él et los otros caçadores que agora son non an conplidamente la teórica de aquesta arte"[71]. Poco después o por las mismas fechas, el rey Alfonso XI manda escribir o compilar un *Libro de la Montería*, dividido en tres partes o "libros". El autor del prólogo del Libro III explica que trata "de los montes que ha en nuestro señorío, señaladamente de los que nos sabemos quales son los mejores de osso, e quales de puerco, e quales son montes de invierno e quales de verano, e de los mas dellos quales son las bozerías e quales las armadas"[72]. La larga lista de montes y bosques, verdadero catálogo topográfico, de este tercer libro resulta sin embargo parca en detalles morfológicos: interesa más el venado que su entorno.

La caza tiene pues como escenario el "campo" y, además de dar placer al hombre y de sentarle bien al cuerpo, le permite vencer lo salvaje, al hacer "amigas y familiares del hombre" las "aves

---

66 GÓMEZ, Rafael, "La chasse dans la miniature gothique castillane du XIII^e siècle", *La chasse au Moyen Âge*, pp. 527-533.

67 *Crónicas de los reyes de Castilla*, t. I, p. 367.

68 PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, pp. 118-119.

69 *Crónicas de los reyes de Castilla*, t. II, p. 447.

70 DEL PULGAR, Fernando, *Claros varones de Castilla*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, p. 16. *Crónica anónima de Enrique IV de Castilla, 1454-1474 (Crónica castellana)*, ed. M^a Pilar Sánchez-Parra, Madrid, Ediciones de la Torre, 1991, t. II, pp. 130 y 478.

71 JUAN MANUEL, *Cinco Tratados*, ed. Rainaldo Ayerbe-Chaux, Madison, 1989, pp. 177-241. MENJOT, Denis, "Juan Manuel, auteur cynégétique", *Don Juan Manuel, VII Centenario*, Murcia, Universidad de Murcia, 1982, pp. 199-213.

72 Ver MONTOYA, María Isabel, "Algunas precisiones sobre el 'Libro tercero' del *Libro de la Montería* de Alfonso XI", *AIH*, Actas X, 1989, pp. 297-303.

bravas" y al utilizarlas en contra de sus congéneres. Gran parte de los acontecimientos de la leyenda de los Siete Infantes de Lara, desde el relato de la *Estoria de España* hasta los romances, tienen lugar durante partidas de caza[73], y en una famosa partida de caza, donde da muerte a un león que había matado al ciervo que perseguían y estaba a punto de matarlo a él, el rey Perión no sólo demuestra ser un caballero cumplido, sino que además consigue el amor de Elisena, y se convierte así en el padre de Amadís de Gaula[74].

Sin embargo, aunque omnipresente, el "campo" de los cazadores es ante todo un escenario, su única función es ser el telón de fondo de las hazañas humanas. De hecho, cuando los autores del *Libro de la Montería* atribuido a Alfonso XI describen un lugar, lo hacen en función de la caza, al igual que los cronistas describen el terreno en función de sus ventajas o desventajas estratégicas. De los montes de la "tierra de Pernia", por ejemplo, el tercer libro del *Libro de la Montería* indica dónde deben de situarse los ojeadores y dónde deben de estar esperando al venado los que los matan o rematan:

> La mata de Perapertun es buen monte de osso en verano, e es la bozeria por cima de la cunbre fasta en derecho del aldea del valle. E son las armadas, la una en los prados de Perapertun, e la otra en la loma que es entre este monte e Monteciruelo. Monteciruelo es bueno de osso, e de puerco en verano. E son las bozerias, la una por cima de la sierra de Torisa como tiene en derecho de Sant Zibrian fasta el portillo de Ruycedo, e la otra por medio de la carrera derecha que va a Perapertun. E son las armadas en medio de los prados deste Monteciruelo...[75].

En la caza, lo importante no es el entorno sino el valor y la inteligencia del hombre enfrentándose con lo salvaje. Y de la caza, del *rus*, puede originarse el nombre de una ciudad. El mítico Pirus, yerno del rey Espan, según la *Estoria de España*,

> era muy caçador, e fallo en una montanna muchos ossos e mato y muchos dellos e fizo grand caça, e puso nombre a aquel logar el campo Ursino; e desi poblo una cibdat al pie de la sierra, e pusol nombre Ursina, por la caça de los ossos; y esta es a la que agora llaman Ossuna[76].

Pecadores y paraíso perdido

Espacio irreal, en gran parte soñado, el campo es el refugio de todos los que no caben en la comunidad política, en la ciudad, los demonios como los ángeles, los brutos e ignorantes como los sabios, los malhechores como los ermitaños.

Labrador / pecador

Al igual que el mercader y el artesano, el labrador tiene que trabajar con sus manos, lo que lo relaciona con la maldición bíblica del pecado original. Apoyándose en Petrus Comestor, Alfonso de Toledo señala hacia 1460 que, si bien en la primera edad del mundo Adán "fuese el inventor de labrar e de sembrar e de coger pan, aunque por auctoridad e preçepto divino", hubo

---

[73] MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La leyenda de los Infantes de Lara*, 3ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

[74] RODRÍGUEZ DE MONTALVO, García, *Amadís de Gaula*, ed. Javier Cercas, Barcelona, Plaza y Janés, 1998, pp. 59-66.

[75] *Libro de la Montería*, III, ed. Gonzalo Argote de Molina, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582, f. 30v.

[76] *Primera Crónica General de España*, p. 12.

que esperar hasta la tercera edad para que fuesen inventados "los instrumentos de arar y limpiar el pan e medir el grano"; el vino, por su parte, fue inventado por Noe, que fue "el primero que planto la viña e fizo vino e lo bevio, e aun del se enbeudo". En su prólogo, Alfonso de Toledo exponía que "la transgression del padre primero grand miseria engendro en la condiçion humanal, e muncho es de doler quel ombre, a ymagen e semeiança de Dios formado, e poco menos noble que angelica criatura, mas miserable es fecho que los brutos animales que para su serviçio e adiutorio fueron criados"; el pecado original explica que, si bien a los animales "Natura las cosas nescesarias a sustentaçion de la vida graçiossa e voluntariamente concede", en cambio "a ssola speçie humana con grande afan e lazeria e suor de su cara dellas se aprovechar permite", obligándola a "ynvestigar muchos ingenios e argumentos por donde su cayda quanto a la sustentaçion de la temporal vida pudiese reparar"[77].

El trabajo del campo, duro y esclavizante, es lo que más se aproxima a la maldición bíblica propia del varón: es el castigo por haber perdido el paraíso. Hacia 1230-1240, Lucas de Tuy pone en escena unos pastores iletrados con sus sacerdotes *simplices*, fácilmente engañados por los herejes y sus escritos[78]. En sus *Milagros de Nuestra Señora*, Gonzalo de Berceo evoca el caso de un labrador llevado al infierno porque "usava la reja más que otra lavor; / más amava la tierra que non al Criador" y "cambiava los mojones por ganar eredat", pero al que salva su devoción a la Virgen[79]. Cerca de un siglo después, Juan Ruiz, el arcipreste de Hita, cuenta el encuentro en la sierra con las serranas, vaqueras "endiabladas" que le hacen pasar un mal momento[80].

En su *Nobiliario vero*, publicado en Sevilla en 1492 y redactado quince años antes, Fernando de Mexía, que era veinticuatro de Jaén, define tres categorías de no-nobles, los "plebeos", los "obscuros" y los "villanos", y coloca entre los primeros a "los mercaderes, los ofiçiales y los labradores y la otra gente tal"[81]. La reflexión sobre el pecado original y los medios de salvación que exalta, a partir del siglo XV, la nobleza como calidad ontológica[82], hace del rústico o campesino un pecador que, al vivir con los animales, acaba impregnándose de su animalidad.

De los labradores, Enrique de Villena en sus *Doce trabajos de Hércules*, escrito en 1417, dice que "el su estado requiere que trabajen e coman gruessas viandas e vistan non delicadas vestiduras"

---

77 ALFONSO DE TOLEDO, *Invençionario*, pp. 49-51 y 19.

78 LUCAE TUDENSIS, *De altera vita fideique controversiis*, lib. III, cap. XVIII, ed. Juan de Mariana, Ingolstadt, 1612, p. 184: "In solita nequitia haereticis persistentibus, novo decipiendi genere schedulas conscripserunt, et per devia montium proiecerunt, ut invenientes eas pastores pecudum clericis deferrent legendas (...) Accipiebant et legebant dictas chartas cum veneratione magna simplices sacerdotes, et non intelligebant se mortem populis propinare...".

79 GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1989, p. 118.

80 JUAN RUIZ, *Libro del Arcipreste (también llamado Libro de Buen Amor)*, ed. Anthony N. Zahareas, Madison, 1989, c. 950-1042.

81 MEXÍA, Fernando de, *Nobiliario vero*, Sevilla, Pedro Brun & Juan Gentil, 1492, Lib. III, cap. 1: "... Por ques agora de saber que plebeo es dirivado de pueblo (...) estos son los mercaderes, los ofiçiales y los labradores y la otra gente tal. Obscuro es entendido aquel o aquellos que no son conosçida mente mercaderes, ni ofiçiales, ni fidalgos, mas aquellos que son venidos a ser rricos, los quales llamamos onbres onrrados çibdadanos, que ya no usan con sus propias manos de la baxeza de las dichas cosas. Villano propia mente es dicho aquel que usa o ministra algund vil ofiçio por sus propias manos, asi como pregon, o sayon, o linpiador de suzios lugares, o los que tiran el bol o la xavega, los que sacan las bestias muertas que dizen de la palanca, en fin todos aquellos que se alquilan para qual quier ministerio corporal, agora para cavar, agora para segar, agora para otro qualquier ofiçio vil, asimismo lo son los aguadores y açacanes y todos los jornaleros...".

82 RUCQUOI (2006): pp. 211-248: "Ser noble en España (siglos XIV-XVI)", y pp. 249-283: "Mancilla y limpieza: la obsesión por el pecado en Castilla a fines del siglo XV".

porque "si non fuese por el trabajo e aspereza de vida, caerién de la occiosidat en pereza, e de la pereza prestamente en la luxuria", ya que

> éstos non han tantos defendimientos como los otros estados contra estos viçios, nin han tan clara inteligençia, antes, cuando tajan una cabeça, nasçen muchas e non pueden vençer la sierpe fasta que en la leña de su carneençienden fuego de trabajo en la vida rústica o aldeana[83].

En 1441, en su *Espejo de verdadera nobleza*, Diego de Valera explica que:

> La natura libres nos crió, mas la fortuna siervos nos fizo; de onde los menos fuertes quedaron en yugo de servidunbre detenidos por rústicos o villanos.

Esa misma definición del villano como pecador, semejante a las bestias y privado de libertad, es la que da a finales de siglo Fernando de Mexía cuando escribe que

> como el primero padre peco e el pecado era vil e no nada de cuyas torpezas pertenesçia usar a las bestias e no al onbre, como el onbre uso de la condiçion e desobediençia de las bestias, convino que le fuese dado el lugar de las bestias,

y, comparando hombres y animales, afirma que

> Los plebeos o onbres sin linaje o villanos son como los asnos, ca el dicho animal es muy sujepto e puesto sienpre en servitud (...) otrosi es de saber que los plebeos nunca enseñan ca nin dotrinan nin instruyen a sus fijos nin a sus desçendientes en las dichas buenas costunbres.

A partir del siglo XIII, se elabora progresivamente una imagen negativa del labrador. En las *Mocedades de Rodrigo*, en gran parte escritas hacia 1350-1360, Rodrigo, de vuelta de una peregrinación a San Salvador de Oviedo, encuentra en camino, en la orilla de un vado del Duero, a un leproso que resulta después ser San Lázaro, y que el texto califica como "un peccador de malato", asimilando pecado y enfermedad[84]. El hombre que trabaja con sus manos evoca la maldición bíblica, y encarna el pecado original. La progresiva disociación entre los nobles "salvados" y los no-nobles "pecadores" da al labrador un papel relevante entre estos últimos. El campo no es solamente el lugar donde no hay civilidad, o sea civilización, sino el de los pecadores, de los hombres caídos, groseros, bestiales.

Demonios y ermitaños

Más allá del campo cultivado con el sudor de la frente de los campesinos, se extiende el bosque, en el que, según lo recordaba Martín de Dumio en el siglo VI, habitan los demonios. Uno de los cuentos del *Sendebar*, vertidos al castellano en 1253, tiene como protagonista a un joven que se perdió mientras cazaba, encontró a una bella mujer en medio de una senda, fue con ella hasta "un aldea despoblada", y se dio finalmente cuenta "que era diabla que estava con sus parientes"[85]. A finales del siglo XV, retomando la leyenda del origen de los Plantagenêt, los Manrique hicieron remontar su familia al encuentro, durante una partida de caza, con una hermosa y misteriosa mujer:

---

[83] VILLENA, Enrique de, *Obras completas*, I, ed. Pedro Cátedra, Madrid, Turner, 1994, p. 56.

[84] VALERA, Diego de, *Espejo de verdadera nobleza*, ed. Mario Penna, *Prosistas castellanos del siglo XV*, p. 95.

[85] MEXÍA, Fernando de, *Nobiliario vero*, prólogo al Libro I y Libro II, párrafo III, conclusión III.

> ... dizen que uno, en quien ubo prençipio el nonbre deste lynaje de Manrrique, que fue un dia por se solar a caça, y el canpo estaba nebado y la caça que caço disparçida la sangre sobre la niebe dio de si gran hermosura. El qual, muy pagado de tal beldad, fue ençendido en deseo sy tal belleça muger alcançar pudiese no hes cosa que por la tal no pusyese en obra. El nuestro adbersario, que de contyno nos sygue, luego presumio de le engañar y, como el caballero contynuase el yr a caça el otro dia seguiente al çebar de las abes, el diablo le apareçio en forma mas bella que podia ser. La hermosura que la sangre y la nieve thenian no heran tal qual hella se mostraba con asaz arreo feminil. Ynçitado del fabor de Venus, el mançebo caçador rrequiere de amor a aquella, y ella rrespondiendo que sy le pluguiese de lyçito amor a ella le plasia de ser...[86].

Por lo general, sin embargo, el cazador o el caballero que atraviesa un monte no se topa con el Diablo, sino con lo maravilloso. Al no regirse por las leyes humanas, el campo se convierte en el refugio de todos los que quieren huir del mundo y de los hombres. Y para el ermitaño solitario o el grupo de monjes ascetas, pasando por los que buscan una "vuelta a los orígenes" apostólicos, el campo es el lugar donde la utopía de un mundo perfecto o de una comunicación directa con la divinidad pueden realizarse. Según los *Evangelios*, Jesús se retiró cuarenta días al desierto antes de emprender su vida activa y su predicación; en ese retiro se encontró con el demonio y lo venció (Mc 1, 12). Antes que él, Juan el Bautista predicaba en el desierto anunciando la llegada del Mesías y bautizaba en las aguas del río Jordán (Mc 1, 3).

En la segunda mitad del siglo VII, Valerio del Bierzo se retiró *ad heremi deserta* donde padeció los rigores del clima y de la soledad, así como las tentaciones del diablo[87]. En sus escritos, tanto en sus vidas de San Frontón y de San Fructuoso, como en sus tratados sobre los monjes perfectos o en su autobiografía, Valerio exaltó esa huida al "desierto". Entre finales del siglo VII y principios del VIII, otro anacoreta, San Frutos, originario de Segovia, se fue a vivir en un lugar solitario y áspero del Duratón[88]. Hacia 1027, el joven Domingo, futuro Santo Domingo de Silos, una vez ordenado sacerdote, se marchó al "desierto de la vida solitaria", donde "entró íntegro y digno de alabanza, y salió más íntegro y más digno de alabanza"[89]. Del mismo modo, Ordoño de Celanova explica que a mediados del siglo X San Rosendo también había sido atraído por la *solitaria vita*, aunque no pudo cumplir ese deseo, y que un ciego curado por él se retiró a un monte para dedicarse al eremitismo[90].

Los montes solitarios posibilitan así el encuentro con lo divino. Yendo de caza y persiguiendo un jabalí, el rey Sancho el Mayor de Navarra descubre una cripta en forma de iglesia que conserva las reliquias de San Antolín, según Rodrigo Jiménez de Rada que explica así la restauración de Palencia[91]. En la *Estoria de España*, el noble Tharcus, siguiendo un oso que se había

---

86 *Mocedades de Rodrigo*, ed. Juan Victorio, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 49-50.

87 *Sendebar*, ed. Mª Jesús Lacarra, Madrid, Cátedra, 1995, nº 6, pp. 96-98.

88 Real Biblioteca de El Escorial, ms. &.II.17, f. 32-32v. RUCQUOI, Adeline, "Le Diable et les Manrique", *Razo. Revue du Centre d'Etudes Médiévales de Nice*, 8 (Mythes et culture folklorique au Moyen Age), 1988, pp. 103-111.

89 SAN VALERIO, *Obras*, ed. Ramón Fernández Pousa, Madrid, CSIC, 1944, p. 159: "... Necessitate conpulsus inter Asturiensis urbis et Castri petrensis confinio, ad heremi deserta confugiens, iuxta duritiam nequitje cordis mei repperi saxum locum Deo sacratum eminente celsitudine. In montis cacumine situm, ab humana habitatione desertu. Austeritate inmense sterelitatis arentem, cuncte argis densitate detersum; nulla nemoris amenitate vernantem, neque erbarum fecunditate conspicuum. Denique cunctorum undique flabrorum diris inminentibus procellis inpulsum, sepeque tempestatibus aquarum imbribus, atque nivali inmanitate infectum, cunctisque simul intolerabilis algoris rigoribus occupatum...".

90 MARTÍN PÓSTIGO, María de la Soterraña, *San Frutos del Duratón. Historia de un priorato benedictino*, Segovia, Caja de Ahorros, 1984.

91 GRIMALDO, *La "Vita Dominici Silensis"*, ed. Vitalino Valcárcel, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1982, p. 188-189: "... insciisque parentibus, eos ut latro laudabilis deseruit atque heremum solitarie vite expetiit, omni humana facultate nudatus ac divina protectione vestitus (...) Hoc unum est notum, quia heremum probatus et laudabilis intravit, probatior et laudabilior exivit".

metido en una cueva, descubre en ella al sabio rey Rocas "con muy luenga barva, e todo cubierto de cabellos fasta en tierra, e tovo que era omne bravo, et puso la saeta en el arco e quisol tirar" hasta oírlo hablar y ofrecerle finalmente su hija por mujer[92]. En la montaña, el caballero Cifar encuentra un ermitaño que le predice el futuro[93], al igual que un monje encontrado en una cueva por Fernán González según el romance:

> El conde Fernán González cabe la villa de Lara,
> mientra la gente se junta, sálese a buscar la caza;
> dentro en los robles del monte un puerco se levantara,
> tras él arremete el conde de los suyos se alejaba;
> como el puerco corre mucho el conde le va de zaga.
> En la mayor espesura con una ermita topara,
> cubierta estaba de yedra, de muy gran tiempo olvidada...[94]

Varios ermitaños jalonan el camino de Amadís de Gaula, como el que le permite retirarse "en una ermita metida en la mar bien siete leguas, en una peña muy alta, y es tan estrecha la peña que ningún navío a ella se puede llegar si no es en tiempo de verano", o Nasciano, el que cría a Esplandián su hijo, y que vivía en "un valle tan espeso y tan esquivo que ninguna persona a mala vez en él podría entrar, según la braveza y espesura de la montaña, y allí criaban leones y otras fieras animalias"[95].

Mundo salvaje, que labran pecadores y habitan los demonios y las fieras, el campo o el monte se ofrecen pues como un espacio irreal, donde reina lo maravilloso, espacio situado al margen de la vida cotidiana y que nutre el imaginario.

El jardín

La más antigua versión del Génesis, el *Yahvista*, inicia el relato con la creación de una tierra y de un cielo, y sitúa la del hombre inmediatamente después. Para ese hombre, Dios crea luego un "paraíso de voluptuosidad" –*plantaverat autem Dominus Deus paradisum voluptatis a principio in quo posuit hominem quem formaverat* (Gn 2, 8)–, lo cubre con vegetación para que tenga de que comer, y lo puebla con animales para que no esté solo, encargándole la tarea de dar nombre a cada animal. Finalmente, al ver que el hombre "no encontraba un ayudante semejante a él" –*Adam vero non inveniebatur adiutor similis eius*–, Dios formó de él una mujer (Gn 2, 4-22). Tanto *paradisus*, formado a partir de las palabras persas *pairi* –alrededor– y *daeza* –muralla–, como huerto o huerta –raíz indoeuropea *ghorto*– evocan un espacio cerrado, un parque con árboles y animales, rodeado de un muro que lo separa y aisla del resto de la naturaleza, un "jardín"[96].

La exaltación del jardín, imagen del paraíso y prefiguración del "paisaje", tiene lejanas raíces. El ermitaño Valerio del Bierzo, en el siglo VII, acabó su vida cuidando su jardín que tenía viñas, árboles frutales, arbustos odorantes y flores[97]. El rey Alfonso II en Oviedo a principios del siglo

---

92 Díaz y Díaz, Manuel C., Pardo Gómez, Mª Virtudes y Vilariño Pintos, Daría, *Ordoño de Celanova: Vida y milagros de San Rosendo*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de La Maza, 1990, pp. 132 y 166.

93 Ximenii de Rada, Rodericus, *Historia de rebus Hispaniae sive Historia gothica*, VI, ed. Juan Fernández Valverde, *Corpus Christianorum*, Continuatio Medievalis LXXII, Turnhout, Brépols, 1987, p. 184.

94 *Primera Crónica General de España*, p. 13.

95 *Libro del caballero Zifar*, pp. 151-162.

96 *Romancero*, ed. Modesta Lozano, Barcelona, Plaza & Janés, 1998, pp. 88-90.

97 Rodríguez de Montalvo, García, *Amadís de Gaula*, pp. 321-326, 460-463.

IX se hizo construir a cierta distancia de la *urbs regia*, en un ameno campo, una residencia, con sus baños y servicios, y la iglesia de San Julián de los Prados[98]. Según Ordoño de Celanova, San Rosendo, cuando fundó el monasterio de Celanova, escogió un lugar "lleno de viñedos, de frutales y de tierras de labradío, y cubierto en la llanura de praderas y regado de excelentes aguas"[99]. La *Cantiga 103* de Alfonso X cuenta la historia del monje que escuchó al ruiseñor cantando en un jardín, y se quedó ausente del monasterio trecientos años[100].

Al igual que los musulmanes de al-Andalus, los cristianos de España aprecian los jardines, espacio de naturaleza domesticada y sometida a la voluntad del hombre. En las bóvedas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, están representados, además de escenas de caza, jardines y vergeles con sus fuentes, animales y patios floridos[101]. Escenas semejantes se encuentran en las ilustraciones de la *Biblia de Alba*, cuyos pintores, hacia 1422-1433, representan a menudo campos amenos, con flores y hierbas, árboles diversos, animales domésticos o salvajes, ríos y otras aguas. Parte de esas escenas tiene forma circular, el jardín así representado siendo circundado por una cerca o por un río[102].

En un jardín sitúa Pero Niño a la mujer del almirante de Francia cerca de Rouen en Normandía. Todas las mañanas, escribe Gutierre Díez de Games, "cabalgaban" Madama de Sérifontaines y sus damas "en sus facaneas, las mejor guarnidas e mejores que ser podían, e con ellas los cavalleros e gentiles-honbres que ende heran, e yvan a mirar un rato el canpo, façiendo chapeletes de verdura"; por las tardes, "deçendia madama e toda la gente en un prado, e sacavan gallinas e perdizes fianbres, e frutas, e comian e bebian todos, e fazian chapeletes de berdura, e cantando muy fermosas cançiones volvian al palaçio"[103]. Y Ruy González de Clavijo alaba en su descripción de Gaeta las "muchas hermosas huertas y casas con azoteas, naranjales, limonares, cidras, viñas y olivares" que se encuentran "dentro de esta cerca"[104]. El "vergel" y el "jardín" en los que deleitarse constituyen un espacio separado, cercado, una representación terrestre del paraíso, precisamente en la época en que éste empieza a dejar de tener existencia material para convertirse en una realidad pasada, y perdida[105]. Ambas palabras adquieren entonces un valor simbólico. Hacia 1456, Rodrigo Sánchez de Arévalo dedica al rey Enrique IV un *Vergel de los príncipes*, porque, dice,

---

98 ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, pp. 37-43.

99 SAN VALERIO, *Obras*, pp. 188-189: "... Nam adiutus a Domino, qui eum sancti altaris ipsius iussit esse ministrum vineas in eodem deserto, hortum holerum, et multas pomiferas diversi generis plantabit arbusculas, atque domicilii fundabit abitacula (...) Cerne nunc septas undique oleas, taxeas, laureas, pineas, ciprescas, rosceasque mirices perenni fronde virentes, unde rite orum omnium perpetuum nemus difines nuncupatur. Diversarumque arbuscularum pretensis surculorum virgultis, hinc indeque exurgentibus viteum contexta palmitibus viroris amenissima protegente umbracula (...) Dum molli iuxta tribuli decurrentis sonitu demulcit auditus, atque rosarum, liliorum, ceterumque erbarum floribus nectareus aromatizans redolet olfatus, et venustissime nemoris animum lenit amenitas, sobrie et non ficta, set fidelis perficiatur karitas".

100 GIL FERNÁNDEZ *et al.* (1985): pp. 140-141 y 214-215: "... necnon satis procul a palatium edificavit ecclesiam in honorem sancti Iuliani et Baselisse, cum vinis altaribus magno opere et miravili conpositione locavit; nam et regia palatia, balnea, promtuaria atque universa stipendai formavit, et instruere precepit...".

101 DÍAZ y DÍAZ *et al.* (1990): pp. 140-141.

102 ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, ed. Walter Mettmann, 3 vols., Madrid, Castalia, 1988, t. II, pp. 16-18.

103 AZCÁRATE, José María, *Arte gótico en España*, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 2000, pp. 314-315.

104 FELLOUS, Sonia, *Histoire de la Bible de Moïse Arragel*, Paris, Somogy, 2001, pp. 131 (f. 170v), 145 (f. 52rab), 153 (f. 189r), 161, 170 et 317 (f. 28r), 185 (f. 59va), 200 (f. 269vab), 220 (f. 346v), 250 (f. 185r), 252 (f. 60rab), 288 (f. 428r), 321 (f. 29vab).

105 DÍEZ DE GAMES, Gutierre, *El Victorial. Crónica de don Pero Niño, conde de Buelna*, pp. 220-222.

> deliberé de plantar un deleitoso e honesto vergel para que en él vuestra muy alta Señoría, quando la muchedunbre de curas e negocios le dieren lugar, se pueda virtuosamente e loablemente retraher; en el qual Vuestra Sacra Magestad brevemente fallará todos aquellos nobles e estrenuos exercicios e honestos deportes e loables delectaciones en las quales, según doctrina de los sabios antiguos, los muy ínclitos reys e príncipes (...) se deven principalmente exercitar e ocupar;

diez o doce años después, fray Martín de Córdoba ofrece a la princesa Isabel de Castilla su *Jardín de nobles doncellas*[106].

Es en el siglo XV, al finalizar la Edad Media, cuando el concepto del "paisaje" se desarrolla en el occidente medieval, a partir de Flandes. La "laicización" de los elementos naturales y su puesta a distancia de la imagen principal gracias a la perspectiva que los coloca "al margen y al abrigo de lo sagrado" les confieren una personalidad propia, una verdadera autonomía[107]. El "paisaje", que los castellanos descubren en las tablas flamencas importadas en grandes cantidades a la Península, se convierte a partir de los años 1440 en una parte importante de las representaciones pictóricas. Se encuentra en las escenas del retablo de la catedral vieja de Salamanca de Nicolás Florentino, pintadas hacia 1445, en las obras de Jorge Inglés y de sus discípulos, de Fernando Gallego o Diego de la Cruz, de los iluminadores Juan y Pedro de Carrión, y de la mayor parte de los artistas de la segunda mitad del siglo XV[108]. Sin embargo, el paisaje nunca llegará a constituir un tema central en la pintura española, como en la de los Países Bajos, de Inglaterra y más tarde de Francia.

La naturaleza en general y el campo en particular son elementos omnipresentes en la Edad Media, cuya economía era esencialmente rural o basada en producciones rurales. Sin embargo, ese campo tan necesario, ese espacio tan imprescindible a la vida humana, no tiene realidad o existencia propia, no goza de representación en las mentalidades. Es lo que Alain Roger llama "la 'ceguera' medieval". Al igual que en Roma, la ciudad es el marco natural de la comunidad de los hombres, de la sociedad política, lo que relega el campo a los márgenes. Sea el cultivado, el de la guerra o de las lides, el monte salvaje donde se caza, o el jardín, el campo ocupa en la distancia un papel de telón de fondo, de decoración para las acciones humanas. Es como si el imaginario lo tuviera "al margen y al abrigo de lo sagrado", siendo aquí "lo sagrado" la ciudad.

---

106 González de Clavijo, Ruy, *Relación de la embajada de Enrique III al Gran Tamorlán*, p. 51.

107 Delumeau, Jean, *Une histoire du paradis*, *Le jardin des délices*, Paris, Fayard, 1992, pp. 59-180.

108 Sánchez de Arévalo, Rodrigo, *Vergel de los príncipes*, ed. Mario Penna, *Prosistas castellanos del siglo XV*, pp. 311-341; Martín de Córdoba, Fray, *Jardín de nobles doncellas*, ed. Fernando Rubio, BAE 171, Madrid, 1964.

109 Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje,* pp. 64-66 y 71-83.

110 Azcárate (2000): pp. 381-397; Silva Maroto, María Pilar, *Pintura hispano-flamenca castellana,* 3 vols., Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990.

II
FIGURAS Y COLECTIVOS AL MARGEN

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

LA CULTURA FEMENINA EN LOS MÁRGENES DEL PENSAMIENTO DOMINANTE

CRISTINA SEGURA GRAIÑO
Universidad Complutense de Madrid

Introducción. Lo marginal en una sociedad

En cualquier organización social hay unos elementos dominantes, pueden ser personas, pensamiento laico o religioso, formas artísticas, modos de comportamiento, etc. Quien domina las posiciones centrales en una sociedad decide que debe ser lo correcto, todo lo que no se adecua con lo establecido se sitúa en los márgenes. Pero estas posiciones marginales no son obligatorias, sino queridas por aquellas/os que no aceptan lo establecido por el poder dominante como lo idóneo para formar parte de la sociedad. Expuesto de una forma muy somera y desde mi punto de vista, lo marginal en cualquier formación social estaría representado por aquello que no acepta la norma establecida. Estas posturas, por tanto, están situadas, en los márgenes de la sociedad y, en buena medida, en oposición a lo que la mayoría de sociedad considera como oficial. Las posiciones marginales pueden dar lugar a movimientos sociales que pueden derivar en movimientos políticos, en ambos casos suelen ser causa de intranquilidad para el poder dominante. No obstante, la mayoría de las veces, estos movimientos no suelen ser violentos, todo lo contrario, pero pueden derivar en violencia en el caso que se haga presión sobre ellos para que se integren en la sociedad.

En muchos casos se utiliza de forma incorrecta los términos marginal o marginados y se consideran sinónimo de minoría o grupo oprimido. Considero que la correcta acepción de marginal es aquello que no se corresponde con lo central en una sociedad, pero sin olvidar que ésta es una postura adquirida voluntariamente. Por ello, si se aceptan las normas impuestas, se puede abandonar la situación marginal y pasar a formar parte de la mayoría que se comporta de acuerdo a lo que el consenso considera que es lo correcto. Por ello, un movimiento de carácter herético puede considerarse como marginal, pues en el momento que se acepta el credo religioso dominante se pasa a formar parte de la ortodoxia. No puede olvidarse que herético y ortodoxo hacen referencia a posiciones señaladas por un poder dominante. En algunos casos a las mujeres se les ha denominado como grupo marginal[1]. Pienso que no es una acepción correcta pues las mujeres, aunque lo desearan, no pueden integrarse en el grupo dominante, pues según la sociedad

[1] SEGURA GRAIÑO, Cristina, "Las mujeres ¿son un grupo marginado?", *Jornadas los marginados en el mundo medieval y moderno*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pp. 107-118.

patriarcal este grupo está integrado sólo por los hombres. Por tanto, para las mujeres no me parece oportuno este calificativo. Una mujer, o un hombre, pueden ser marginales si optan por algún movimiento alternativo. Si tanto una como otro, en un determinado momento, optan por abandonar dicho movimiento, el hombre podrá integrarse en la sociedad, mientras la mujer siempre permanecerá en una situación de subordinación al grupo masculino aunque haya dejado de ser marginal.

No obstante, con referencia a las mujeres, aunque, insisto, no pueden ser consideradas como marginales sino como grupo oprimido dentro de la sociedad patriarcal, algunas desarrollaron un pensamiento propio y unas manifestaciones espirituales y materiales diferentes a lo dominante. Por tanto, puede aceptarse que situemos la cultura de las mujeres en los márgenes del pensamiento dominante. Bien es cierto que esta afirmación es arriesgada, ya que llevaría a plantear si en los márgenes del pensamiento dominante se puede crear cultura. En los tiempos actuales, cuando esto se ha producido, estas manifestaciones culturales, que pueden ser muy variadas, se han denominado como contracultura. Término interesante pues se acepta que son actuaciones que se hacen en los márgenes del pensamiento dominante y pueden tener valor cultural. Pero también se afirma con esta denominación que están fuera y contra de la cultura aceptada dentro de lo establecido por el orden imperante. De alguna manera, entre lo marginal y lo contracultural puede establecerse un punto de unión; ni un movimiento ni otro aceptan la cultura oficial, pero en un caso no hay oposición, se elude con una posición marginal. En cambio, en el otro, en la contracultura, hay una postura beligerante que puede, incluso, ser violenta.

Mi escrito cronológicamente se va a referir, sobre todo, a lo que se considera como sociedades preindustriales y de una forma más estricta a los siglos medievales y a la primera Edad Moderna, aunque en muchos casos puede hacerse extensible a la actualidad.

La cultura y las mujeres. La cultura doméstica

La sociedad patriarcal ha definido espacios diferentes para el desarrollo de la vida de las mujeres y de los hombres. La vida de los hombres debe desarrollarse en los espacios públicos en los que se asienta el poder, se hacen los grandes negocios y se crean unas formas culturales que responden al pensamiento dominante en cada época. Por el contrario, la vida de las mujeres debe desarrollarse en los espacios domésticos, en los que, según el patriarcado, sólo se debe atender a las actividades relacionadas con el mantenimiento y bienestar de la familia: "las tareas femeninas"[2]. En los espacios domésticos, según la mentalidad patriarcal, no se crea pensamiento ni riqueza, no se contribuye al desarrollo de la sociedad, de esta manera se minusvalora la contribución de las mujeres. Esta división hecha atendiendo al sexo de las personas, define una sociedad desigual en la que un grupo, los hombres, crean el pensamiento, el arte, los modelos de belleza, los cánones sociales y culturales, etc. El otro grupo, las mujeres, está situado en lo doméstico, donde no se elabora nada que tenga incidencia social reconocida, sólo se contribuye al desarrollo de la familia, cosa que la mentalidad patriarcal no valora. Una primera pregunta sería: ¿En lo doméstico se puede crear cultura? Pero esta interrogación hay que relacionarla con algunas otras: ¿En los márgenes se crea cultura? ¿La cultura de las mujeres, en el caso que la crearan, se puede considerar contracultura? ¿Intervienen las mujeres en la cultura oficial de alguna manera?

Posiblemente la última interrogación es la más fácil de responder. La cultura oficial se crea en los espacios públicos, por ello son los hombres quienes la construyen y quienes colaboran en su

[2] SEGURA GRAIÑO, Cristina, "Definición/indefinición de espacios femeninos atendiendo al tiempo y a los tiempos de las mujeres", *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía "La Mujer"*, Córdoba, 2002, pp. 199-215.

mantenimiento y desarrollo. Por tanto, una lectura fácil llevaría a afirmar que las mujeres están excluidas de la cultura. Sólo hay una excepción y es el papel de mecenazgo que las mujeres de la nobleza pueden llevar a cabo y que muchas de ellas hicieron con gran dedicación. Esta tarea es sobre todo importante en los tiempos de la reina Isabel I de Castilla, ella y las mujeres que la rodearon se preocuparon de impulsar la dotación de iglesias y conventos con imágenes, ornamentos, cuadros, libros sagrados, etc., conduciendo las devociones por la vía que consideraron oportuna y preconizando un determinado tipo de religiosidad en la que las mujeres, las santas, beatas, monjas, etc., tenía un papel preponderante. El papel de mecenazgo se continuó en el siglo XVI entre las mujeres de la alta nobleza que llegaron a tener un papel trascendente como mecenas y coleccionistas de arte; un ejemplo es Mencía de Mendoza (1508-1554)[3]. Estas mujeres eran partícipes de la cultura patriarcal oficial y ocuparon una función reconocida por el patriarcado. No obstante, supieron impulsar su actuación como mecenas de una determinada manera, priorizando aquello que consideraron de mayor relevancia y que era más próximo a sus devociones, gustos, pensamiento, etc. Por tanto, se movieron dentro de la cultura oficial, pero no se adecuaron a ella totalmente, sino que la orientaron de la forma que consideraron oportuna. Estas actuaciones de mujeres importantes no pueden considerarse como en los márgenes de la sociedad, aunque no se identificaron plenamente con lo que era el pensamiento dominante.

El mecenazgo, además, sólo pudo ser ejercido por un número muy reducido de mujeres. La mayoría sólo tuvo la oportunidad de dedicarse a las obligaciones domésticas, aprendían de forma empírica en sus casas con sus madres. Las niñas y los niños estaban con las madres los primeros años de sus vidas. Ellas les enseñaban a hablar, la lengua y a utilizarla para nombrar los objetos y para relacionarse con otras personas. Pronto los niños dejaban a las madres y estaban con el padre que les enseñaba aquello que era necesario para poder desarrollar el oficio paterno: la guerra, los nobles; los mercaderes, los negocios; los artesanos, el oficio; y los campesinos, a trabajar la tierra. Las niñas estaban con sus madres y con el resto de mujeres que vivían en la casa, de ellas aprendían con la práctica todo lo que necesitaban para atender a sus obligaciones cuando abandonaran su casa y formaran una familia a la que deberían atender.

Las obligaciones femeninas eran muchas y muy duras; debían procurar lo necesario para el abastecimiento de la casa, a condimentar y conservar los alimentos para épocas de escasez como el invierno, a confeccionar todas las prendas de tela que la familia iba a precisar, a cuidar el huerto familiar y los animales de corral que en él había. Pero, además, aprendían a parir, a amantar a sus hijos, a sanar a los enfermos, a cuidar a los discapacitados, a los ancianos, etc. Todo ello eran las obligaciones domésticas que las mujeres sabían hacer, tomando la sabiduría de sus madres. Son conocimientos importantes, sobre los que en aquellos tiempos no había literatura escrita, pues se consideraban saberes empíricos trasmitidos entre mujeres y, por tanto, no eran valorados como cultura, pues eran las obligaciones para las que las mujeres habían nacido, todas las mujeres, aunque las poderosas económicamente podían comprar mano de obra asalariada para que las supliera en estos trabajos[4].

Pero todos estos conocimientos que tenían las mujeres y que se pasaban de generación en generación no han sido considerados como manifestaciones culturales hasta tiempos muy recientes, aunque precisaban técnicas y sabiduría especializada para poder desarrollarlos. No obstante, estos saberes propios de las mujeres no se correspondían con la cultura oficial, pero tampoco pueden considerarse como cultura marginal pues era todo lo que las mujeres debían saber y debían

---

[3] García Pérez, Noelia, *Mencía de Mendoza (1508-1554)*, Madrid, 2004.

[4] Segura Graiño, Cristina, "Las mujeres en la organización familiar", *XI Semana de Estudios Medievales de Nájera. La familia en la Edad Media*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2001, pp. 209-219.

cumplir con lo que la sociedad esperaba de ellas. No obstante, como eran actividades propias de las mujeres no se contempló que pudieran tener algo que ver con cultura. Algunos de estos trabajos de las mujeres hasta tiempos recientes no se han considerado como cultura popular. Un primer paso era considerar que estos saberes femeninos tenían relación con la cultura, aunque no se aceptaba su valor e importancia, pues no se relacionaban con la creación intelectual. En el siglo XIX fue cuando comenzó a valorarse la cultura popular, la cultura del pueblo iletrado. Se establecía así una jerarquía entre ella y la cultura intelectual, que era creación masculina y representaba el pensamiento intelectual central. Por ello, puede aceptarse, que la cultura popular era marginal al pensamiento dominante, pues no se trasmitía mediante escritos como la cultura intelectual, por el contrario, todos estos conocimientos se trasmitían oralmente y se aprendían de forma empírica. Por ello hay que demandarse si la oralidad y la empiria son instrumentos creadores de cultura. También si cultura sólo es la intelectual.

Las mujeres de las clases sociales más altas podían aprender a leer, para leer libros piadosos recomendaba Alfonso X en las Partidas, pero no veía conveniente que aprendieran a escribir pues esto no les iba a ser necesario en sus vidas. A pesar de ello, algunas mujeres aprendieron a leer y leyeron abundantemente, no sólo libros de devoción, y a escribir y escribieron numerosas obras. Después analizaré si estos escritos femeninos pueden relacionarse con la cultura oficial. Para concluir este punto quiero insistir en que los saberes que las mujeres realizaban en sus casas para el desarrollo de sus familias no se consideraron como una actividad culta, pues era ocupación de mujeres. Además, lo correcto según el patriarcado era que el mundo de la cultura no era un espacio femenino, sólo se aceptaba que pudieran llevar a cabo un mecenazgo artístico, por tanto, podía concluirse que las mujeres, atendiendo a estos principios, debían ser incultas para cumplir correctamente con lo que el patriarcado disponía.

Nada más lejos de la realidad, en las sociedades preindustriales las mujeres tenían los conocimientos necesarios para atender al abastecimiento de su familia, cosa que ahora puede relacionarse con la cultura popular. Además, aunque el grado de analfabetismo era grande en ambos sexos, cada vez se pone más de manifiesto, según avanzan las investigaciones, que las mujeres leían mucho más que los hombres de su misma clase social. Era frecuente que una mujer leyera y otras escucharan la lectura mientras atendían a las quehaceres habituales, coser, hilar, tejer, etc. Por tanto, también accedían de esta manera a la considerada como cultura intelectual oficial, además de poseer sus saberes propios, por tanto, posiblemente, incluso, podían ser más cultas que el otro sexo, ya que junto a sus conocimientos propios accedían a la cultura oficial. No obstante, aunque sus obligaciones domésticas eran activas y creaban, mejorando las técnicas de cualquiera de los trabajos que realizaban para atender a sus familias, estos trabajos femeninos siempre se despreciaron y minusvaloraron por los hombres. No se reconocía el valor de las actuaciones de las mujeres en sus casas, pues no daban lugar a ganancias, aunque es necesario señalar que al ser las mujeres de la familia quienes realizaban los trabajos era un gasto que se ahorraban los hombres y repercutía en el engrosamiento del capital familiar que siempre se consideraba que dependía del cabeza de familia.

Con respecto a la cultura oficial eran pasivas en la mayor parte de los casos, bien es cierto que algunas mujeres también crearon un pensamiento propio como a continuación analizaré. Pero quiero insistir en que los llamados trabajos domésticos en las sociedades preindustriales suponían una sabiduría imprescindible para el desarrollo de la humanidad. Actualmente muchos de estos trabajos, como la artesanía textil, la alfarería, la conservación y condimentación de alimentos o el saber sanar con remedios naturales, son valorados como cultura. Por ello, es preciso concluir que estas actividades femeninas no aceptadas como cultura oficial pueden considerarse como una cultura que se desarrolló en los márgenes y no fue reconocida por la cultura dominante.

Las mujeres y la cultura intelectual

La cultura intelectual es la considerada como cultura oficial y fue la reconocida como tal por el patriarcado. Hasta el siglo XIII fue eminentemente religiosa y a partir del surgimiento del humanismo al fin de la Edad Media fue progresivamente haciéndose laica[5]. El desarrollo cultural fue masculino, ellos eran quienes debían crear el pensamiento oficial que se podía manifestar de muy diversas maneras. El pensamiento oficial era el reconocido por el poder religioso, que mantenía una buena alianza con el poder patriarcal, por ello, cualquier desviación del pensamiento dominante sufría la amenaza de ser considerado como heterodoxia con los problemas que esto podía acarrear. Fue el proyecto humanista que, además de impulsar el laicismo en el movimiento cultural, afirmó las mismas posibilidades en las personas para acceder a la cultura. Las mujeres, sobre todo las burguesas y las nobles, comenzaron a instruirse y a desarrollar un pensamiento que daba lugar a su intervención en el mundo intelectual. Por ello, según avanzaba la Edad Media hubo un número cada vez mayor de mujeres que accedieron al mundo cultural, en un principio eran monjas, pero cada vez fueron más las laicas que pretendieron intervenir en el mundo intelectual. La primera pregunta sería qué papel representan las mujeres en la cultura oficial. Distinguiendo a las monjas de las laicas y no contemplando en este punto el mecenazgo de las mujeres de la nobleza al que ya he hecho referencia. Pero la pregunta más trascendente es: ¿Reproducen el pensamiento dominante o cuando acceden a la cultura oficial utilizan sus obras para expresar un pensamiento diferente? Todavía otra pregunta: ¿En el caso que no reprodujeran el pensamiento dominante puede considerarse que esta cultura creada por las mujeres está en los márgenes?[6].

Lo más habitual es que las mujeres escribieran sobre religión y sobre cuestiones piadosas, eran monjas que en sus conventos encontraban el lugar oportuno para leer, pensar, formarse un pensamiento y expresarlo mediante la escritura, en la mayoría de los casos[7]. Son muy numerosas las mujeres que esto hicieron. Roswitha (c. 932-c. 975), Eloisa (1101-1164), Hildegarda de Bingen (1098-1179)[8], Teresa de Cartagena (1420/5-1470)[9], Isabel de Villena (c.1430-c.1490), Juana de la Cruz (1481-1534)[10], Teresa de Jesús (1515-1582)[11], y tantas otras. Unas se movieron durante su vida dentro de la ortodoxia pero otras optaron por diseñar su propia vida religiosa, defendiendo sus posibilidades de relacionarse con la divinidad sin mediación de un clérigo y viviendo una religiosidad diferente, que no era ortodoxa pero tampoco caía en la heterodoxia, era una religiosidad propia de las mujeres.

Estas pensadoras no se conocieron en la mayoría de los casos y no está demostrado que se leyeran unas a otras, pero todas fueron conscientes de que sólo por su sexo debían mantener una

---

5 *La voz del silencio I (ss. VIII-XVIII). Fuentes directas para la Historia de las mujeres*, Madrid, 1992. *La voz del silencio II. Historia de las mujeres: Compromiso y método*, Madrid, 1993.

6 Segura Graiño, Cristina; Cuadra, C.; Graña, Mª Mar y Muñoz, Ángela, "Saber femenino, saberes de mujeres", *Las sabias mujeres II*, Madrid, 1995, pp. 21-49. Segura Graiño, Cristina, Graña, Mª Mar y Muñoz, Ángela, "Notas a la educación de las mujeres en la Edad Media", *Las sabias mujeres I. Educación, saber y autoría (ss. III-XVII)*, Madrid, 1994, pp. 33-50.

7 Segura Graiño, Cristina, "La vida conventual: ¿Opresión o liberación para las mujeres de la Edad Media?", *Estudios sobre la mujer. Marginación y desigualdad*, Málaga, Diputación de Málaga, 1994, pp. 41-53. Segura Graiño, Cristina, "Las celdas de los conventos", *La vida escrita por mujeres. I. Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*, Barcelona, 2003, pp. 111-189.

8 Lorenzo Arribas, Josemi, *Hildegarda de Bingen (1098-1179)*, Madrid, 1996.

9 Rivera Garretas, Mª Milagros, "Teresa de Cartagena: escritura en relación", *La escritura femenina. De leer a escribir*, Madrid, 2000, II, pp. 95-110.

10 Cortes Timoner, Mª del Mar, *Sor Juana de la Cruz (1481-1534)*, Madrid, 2004.

11 Segura Graiño, Cristina, "Teresa de Jesús", *De leer a escribir II. La escritura de las mujeres*, A. Muñoz ed., Madrid, 2000, pp. 131-148.

determinada relación con la realidad social en la que vivieron y todas sintieron esta diferencia derivada sólo de su sexo, no de su inteligencia, ni de sus capacidades, ni sentimientos. Por ello, todas escribieron sobre cuestiones relacionadas con la religión y, en último extremo, de su relación con la sociedad y con el mundo. Todas ellas, fueran laicas o monjas, manifestaron con sus escritos y sus obras unos planteamientos semejantes derivados de su situación y de las trabas que la sociedad dominante les imponía para poder acceder a la sabiduría, aunque como a algunas, Teresa de Cartagena por ejemplo, cuando fue aceptada en la Universidad de Salamanca, sintió que aquella sabiduría no era lo que ella necesitaba para responder a sus preguntas.

La religión, el pensamiento religioso, fue un espacio de creación cultural en el que se movieron muy bien las mujeres[12]. Escribir sobre cuestiones relacionadas con la religiosidad era algo que la sociedad contemplaba que podían hacer las mujeres. Ellas supieron aprovechar este espacio para expresarse, para manifestar no sólo su relación con lo trascendente, sino también su concepción de la sociedad. Los conventos y la vida religiosa fueron espacios de libertad para las mujeres que, de alguna manera, lograron eludir sus obligaciones domésticas. La religiosidad reglada ofreció a las mujeres la posibilidad de dedicarse a orar, a leer, a pensar y a escribir. Esto dio lugar a que algunas hicieran escritos en los que elaboraban una teología propia como Juana de la Cruz en el *Conhorte*, aunque tuvo serios problemas con la Inquisición y fue causa de que se detuviera su canonización ya que en vida era considerada como santa. Algunas ofrecieron una visión distinta de la religión como Isabel de Villena en la *Vita Christi*, en la que mostraba a María mucho más responsable de la Redención que a su hijo. Teresa de Jesús se construyó un espacio mágico al que accedía a través de sus éxtasis que también fue muy cuestionado por la Inquisición.

La mayoría de las mujeres que escribieron o predicaron como María de Cazalla (1487-?)[13] expresaban un pensamiento propio y que no solía adecuarse con el pensamiento oficial de la Iglesia de aquel momento. Algunas, incluso, acabaron en la hoguera como Margarita Porete (?-1310)[14]. Estas mujeres no han alcanzado una fama semejante a la que escritores y pensadores de su época, mucho más mediocres que ellas, han logrado. Eran mujeres cultas, con una formación intelectual y un pensamiento religiosos construido por ellas mismas. Las citadas y muchas otras más que no alcanzaron una fama semejante, intervinieron en la creación cultural, en el desarrollo intelectual de su época, pero sus obras no fueron reconocidas por la cultura patriarcal dominante, su aportación intelectual no fue valorada debidamente por la cultura oficial, por tanto puede considerarse que esta cultura femenina está fuera del centro oficial, es una cultura que está situada en los márgenes.

Otro tanto puede afirmarse con respecto a las laicas que escribieron por esta época. Por ejemplo Leonor López de Córdoba (c.1362-c.1412)[15], que escribió o dictó unas memorias, las primeras conservadas de una dama, en las que invade un espacio que no era el adecuado para una mujer de la nobleza castellana, reivindica la fama de su familia y lucha para ocupar un puesto político cercano a la reina Catalina de Lancaster (1372-1418)[16]. Pero, sin duda, la que ha alcanzado una mayor trascendencia ha sido Christine de Pizan (1364-c.1431)[17], que en 1405 publicaba la que ha

---

12 MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, *Beatas y santas neocastellanas: ambivalencias de la religión correctoras del poder,* Madrid, 1994.

13 GIORDANO, Mª Laura, *María de Cazalla (1487-?),* Madrid, 1998.

14 MURARO, Luisa, "Margarita Porete, teología en lengua materna", *La escritura femenina*, Madrid, 2000, 83-94

15 RIVERA GARRETAS, Mª Milagros, *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglos IV al XV*, Barcelona, 1990.

16 RIVERA GARRETAS, Mª Milagros, "La mediación de al lado. La relación de la Reina Catalina de Lancaster con sus validas (siglo XV)", *Las mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida*, Madrid, 2000.

17 *Mujeres y espacios urbanos. Homenaje a Christina de Pizan* 1405-2005, Madrid, 2007.

sido la obra más importante entre todas las que escribió. *La Ciudad de las Damas* es una utopía en la que las mujeres construyen y gobiernan una ciudad, sin intervención masculina ninguna. De esta manera revindicaba el valor de las mujeres y sus capacidades intelectuales. Ella no discutía de forma pormenorizada los escritos de los hombres que minusvaloraban la inteligencia femenina, sino que ofrecía una ginecotopía, como ejemplo de las capacidades femeninas para actuar en sociedad. Bien es cierto que en la ciudad de las mujeres todo discurría de forma correcta, en paz, creando una sociedad solidaria y constructiva. Esta obra fue trascendente en la Querella de las Mujeres, debate intelectual y político que defendía los valores intelectuales y las capacidades de las mujeres.

Junto a ellas también hay algunas laicas algo más modernas como Laura Cereta[18] o María de Zayas (1590-1660). La primera había creído en el programa humanista, que defendía que las niñas debían recibir instrucción semejante a los niños y, por tanto, tener una formación intelectual y la posibilidad de intervenir en el mundo cultural. Llegó un momento en el transcurso de su vida, cuando comprobó que la sociedad no aceptaba a una mujer que pretendía realizar una obra intelectual, para la que había sido preparada, en detrimento de sus obligaciones domésticas, que fue acusada públicamente. Ella denunció una situación injusta e incompresible. María de Zayas, escritora de obras de ficción, construía unas heroínas muy poco convencionales para lo establecido en la literatura dominante, no eran mujeres sumisas a los hombres, no eran pasivas, ni dependientes de los hombres, eran mujeres activas, que tenían prioridades que no siempre incluían el matrimonio, que luchaban por conseguir aquello que desearan, por tanto mujeres cuyo comportamiento no era semejante al que en la cultura dominante preconizaba. Hay que recordar a las pasivas y simples heroínas de las comedias de enredo que dieron fama a tantos escritores de aquella misma época.

Muchas otras escribieron poesía que para la crítica masculina actual es bastante hermética, por ello consideran que las quejas que expresan se reducen a males de amores, aunque en las lamentaciones de estas mujeres poetas no aparecen referencias a desengaños amorosos. Sus lamentos se derivarían, posiblemente, de encontrarse en una sociedad patriarcal en la que debían comportarse de una determinada manera y en la que los poemas de las mujeres debían quedar reducidos, en el caso que se hicieran, a loores de las cuestiones religiosas y no a otros temas que podían afectar a sus vidas y a su relación con la sociedad. Por ello, vuelvo a insistir, la producción cultural de estas mujeres no puede relacionarse con la dominante, sino, como antes indicaba, su espacio de creación, de proyección y de relación era en los márgenes. Unos márgenes en los que se refugiaba la creación intelectual que no estaba de acuerdo con la cultura dominante, mucho más conservadora y mucho menos innovadora que la cultura marginal debida en gran medida a las mujeres que de esta manera expresaban su pensamiento disconforme con el patriarcal.

A modo de conclusión

Las mujeres citadas, y bastantes otras más, tienen una obra escrita importante, sus diversas obras pertenecen a diferentes géneros literarios, pero los análisis que se han hecho sobre ellas manifiestan que su pensamiento no se adecua con el oficial, hay un pensamiento propio

[18] *De leer a escribir I. La educación de las mujeres: ¿libertad o subordinación?*, Madrid, 1996. SEGURA GRAIÑO, Cristina, "Las sabias mujeres de la corte de Isabel la Católica", *Las sabias mujeres I. Educación, saber y autoría (ss. III-XVII)*, Madrid, 1994, pp. 175-187. SEGURA GRAIÑO, Cristina, "Mujeres educadas, mujeres instruidas, mujeres cultas, mujeres sabias", *Pensamiento medieval hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, Madrid, 1998, pp. 901-911. SEGURA GRAIÑO, Cristina, "La educación en la Corte de Isabel I de Castilla", *Mujeres y Educación. Saberes, práctica y discursos en la Historia,* Sevilla, 2005, pp. 321-329.

y diferente del dominante. En estas obras las mujeres tienen voz propia, actúan de acuerdo con su pensamiento y cuestionan la sociedad. No puede afirmarse que todas estas mujeres se conocieran y se leyeran, es posible que esto se diera en algunos casos pero no está comprobado para la mayoría. Es más posible que todas ellas, en su reflexión, fueran conscientes de los problemas que por tener un determinado sexo tenían para construir su pensamiento que supone una gran aportación al desarrollo cultural. Por ello, en las obras de las mujeres de cualquier manifestación intelectual, siempre se cuestiona la cultura oficial y se pone en valor el pensamiento propio de las mujeres. El pensamiento y la cultura que elaboraron no se corresponde con la cultura oficial, por el contrario, las mujeres, cuestionaron el pensamiento dominante con el que no se sentían identificadas.

En las obras de las mujeres que inciden en el mundo intelectual, sean laicas o religiosas, o de diversas épocas, siempre hay planteamientos semejantes y defienden unos mismos principios y un espacio propio diferente al mundo cultural que cuestionan. Por tanto, aunque ellas conocen el pensamiento central y la cultura que promueve, no se sienten representadas ni identificadas y crean un pensamiento distinto. Pero la cultura que ellas elaboraban no pretendía alcanzar el centro, las mujeres sólo querían expresar un pensamiento propio.

Por tanto, considero, que la cultura de las mujeres, elaborada desde un pensamiento femenino que es consciente de la situación de subordinación en la se encuentran las mujeres, es, sin duda, una aportación importante a la cultura, pero no a la cultura oficial, sino a una cultura diferente que está fuera, en los márgenes y, por tanto, puede considerarse como marginal, si se valora desde posiciones patriarcales. El pensamiento elaborado por las mujeres es importante y debe tener la consideración de diferente al dominante, las mujeres no pretendieron en la mayoría de los casos integrarse en el pensamiento que cuestionaban pues eran conscientes de que era lo que las colocaba en la situación de subordinación que sufrían.

Por todo ello, aunque es un pensamiento creador, innovador y de gran valor, es muy desconocido y su difusión y su reconocimiento también ha sido marginal, pues la sociedad patriarcal lo ha colocado en estas posiciones. Pero esto no ha afectado a las mujeres conscientes de ello, que no han pretendido entrar en el debate, sino que, a lo largo de los tiempos, han seguido creando un pensamiento, una cultura propia, sin preocuparse si era marginal desde posturas dominantes, pues para ellas era central.

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

OBSCENIDAD EN EL MARGEN

FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN
Real Academia de España, Roma

Desde enero a diciembre del año 2001, el Centro de Estudios Medievales de la Universidad de York organizó *Medieval Obscenities* (Obscenidades Medievales)[1], un seminario interdisplinar, en el que se analizaban distintos tópicos que podían considerarse como obscenos –entendiendo como tal todo aquello que resulta ofensivo, indecente o moralmente repugnante–. La mayoría de los investigadores que participaron hacían referencia a otro conjunto de aportaciones reunidas en un volumen, publicado tres años antes[2]: *Obscenity, social control and artistic creation in the european Middle Ages* (Obscenidad, control social y creación artística en el Edad Media europea). Estos trabajos denotan un creciente interés hacia el estudio de aspectos que, hasta un pasado más o menos reciente, habían sido marginados por la historiografía medieval; perviviendo el tópico de que tanto la obscenidad como la pornografía eran sinónimos de modernidad[3].

Definición de lo *obsceno*

Giovanni de Balbi de Genoa en su diccionario latino del siglo XIII, el *Catholicon*, hace derivar *obsceno* de *ob* (una cantidad de) y *cenum* (suciedad, inmundicia, mugre)[4]. Continuando su definición, lo relaciona con *scena*, aplicando la etimología que da Varro en *De Lingua Latina*, para el que algo vergonzoso es llamado *Obscaenum*, porque sólo puede ser dicho abiertamente en la *scaena*, el escenario[5]. La idea de que las cosas más que las palabras pueden ser denominadas *obscenas* es reforzada por el discurso de San Isidoro de Sevilla, cuando afirma que el amor de las

---

[1] McDonald, Nicola (ed.), *Medieval Obscenities*, New York, York Medieval Press, 2006.

[2] Ziolkowski, Jan M. (ed.), *Obscenity, Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Boston, 1998. Reune un conjunto de conferencias que tuvieron lugar en 1995.

[3] Hunt, L., *The invention of Pornography: Obscenity and the origins of Modernity*, New York, 1993, pp. 9-45. Interesante la aportación de Galván Freile, Fernando, "Entre la diversión y la transgresión: A propósito del humor en las artes plásticas medievales", *Cuadernos del CEMyR*, 12, diciembre 2004, pp. 37-68.

[4] Balbus, Joannes, *Catholicon*, Mainz, 1470, rep. 1971, *obscenus*. Maltby, *A lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds, 1991, p. 421.

[5] Varro, M. T., *De lengua latina*, VIII, 96 (ed. Kent, R. G.), 2 vols., London, 1938, II, p. 351.

esposas es justo (*justus*); el de los niños, pío (*pius*); y el de las prostitutas, obsceno (*obscenus*)[6]. Los escritores medievales de vez en cuando glosaban el término "obscoena"; y normalmente se tiende a recurrir al uso del mismo en los sermones y los libros de espiritualidad, espacios donde la ansiedad sobre la sexualidad y el cuerpo eran constantes[7].

La introducción de *obsceno* y *obscenidad* en las lenguas modernas habladas se produce después de la Edad Media, a pesar de formar parte de una parcela de la tradición retórica latina desde su formación hasta su transferencia a éstas. En Francia, el término *obscène* no es regularmente asumido antes del siglo XVI, y *obscénité* aparece por primera vez en *L´Ecole des femmes* (1662) de Molière. En inglés, las palabras equivalentes no se encuentran antes de Shakespeare[8]. En castellano, la primera referencia se localiza en la obra de Alonso Fernández de Palencia *Vocabulario en latín y en romance* (Sevilla, 1490), quien escribe que "a las palabras desvergonzadas llamaron *oscenas*, que ya el uso escribe *obscenas*". Sin embargo, Antonio de Nebrija (*Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonen*, 1493), Sebastián de Covarrubias Orozco (*Tesoro de la lengua castellana*, 1611) y César Oudin (*Tesoro de las dos lenguas francesa y española*, 1607) lo silencian completamente. Éste empieza a figurar en *El Quijote* y en otros clásicos y se define como "impúdico, torpe y ofensivo al pudor"[9].

La *obscenidad* como subjetividad

Una de las mayores dificultades a las que se enfrenta el estudioso actual que aborda este tipo de tópicos consiste en hallar una definición más o menos consensuada del término. Si tanto los escritores medievales como modernos establecen un acuerdo en los *efectos* de lo obsceno –ofender, escandalizar, conmocionar–, sus *causas*, a parte de un sentido de exceso sexual o escatológico, son más inciertas. De hecho, recientes acercamientos al tratamiento de la obscenidad, más que lograr firmes definiciones de la misma, enfatizan sus diversos significados y funciones que inciden en la producción de extrañeza[10]. Asumiendo el concepto de Mary Caputi, para quien la obscenidad es "la violación de las fronteras, el exceder los límites consensuados subconscientemente"[11], los historiadores del arte deben trazar cómo estos límites cambian en el tiempo, y ser sensibles no sólo a aquello que se ha hecho visible y representado, sino también a lo que se ha ido eliminando o silenciando al construirse el discurso histórico[12].

---

[6] *Differantiarum, sive de propietate sermonum*, lib. 1: *De differentiis verborum*, en: *Patrologia Latina*, 83, col. 10ª. Interesantes las disquisiciones etimológicas que establece MINNIS, Alastair, "From *Coilles* to *Bel Chose*: Discourses of Obscenity in Jean de Meun and Chaucer", en: MCDONALD (2006): pp. 156-178.

[7] DILLON, Emma, *Representing Obscene Sound*, en: MCDONALD (2006): pp. 55-84 (p. 63).

[8] OLIVIER, Pot, "La Question de L´Obscénité à L´âge clasique", *Dix-Huitième siècle*, 173, 1991, pp. 403-428 y MERCERON, Jacques E., "Obscenity and Hagiography in Three Anonymus *Sermons Joyeux* and in Jean Molinet´s *Saint Billouart"*, en: ZIOLKOWSKI (1998): pp. 332-345.

[9] COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1989, vol. IV, p. 260; *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, vigésima primera edición, Madrid, 1992.

[10] DILLON (2006): pp. 55-84 (p. 60).

[11] La cita literal es "the violation of boundaries, the exceeding of subconscious consensual limits", en: CAPUTI, Mary, *Voluptuous Yearnings: A feminist Theory of the Obscene*, Lanham MD, 1994, p. 5. Michael Camille asume esta definición, en: CAMILLE, Michael, "Obscenity under Erasure: Censorship in Medieval Illuminated Manuscripts", en: ZIALKOWSKI (1998): pp. 139-154 (p. 139).

[12] Esta conciencia de censura se pone de manifiesto incluso por los mismos editores de obras literarias. Así, en 1697 la edición de algunos poemas pornográficos de política se acompaña de la frase "Publisher without any castration" (Annon, *Poems on Affairs of State from the time of Oliver Cromwell, to the Abdication of K. James the second… Now carefully examined with the originals, and published without any castration*, London, 1697). CAVINESS, Madeline H., "Obscenity and Alterity Images that SOC and Offend Us/Them, Now/Them?", en: ZIALKOWSKI (1998): p. 169.

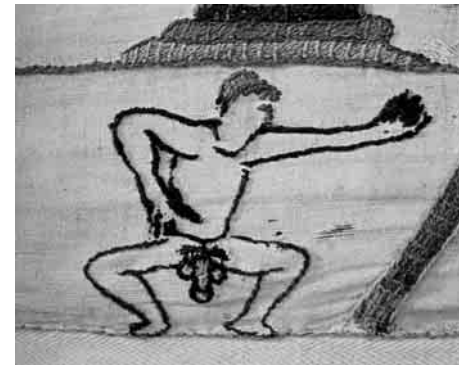


Figura 1. Tapiz de Bayeux, c. 1064.

Un ejemplo de cómo determinadas imágenes fueron censuradas en tiempos modernos, que permite reflexionar sobre el grado de recepción inmediata en relación al público medieval, lo constituye el Tapiz de Bayeux[13]. Realizado en tela de lino bordado con lanas de distintos colores, es probable que fuera encargado por Odón de Contreville, obispo de Bayeux y hermanastro de Guillermo el Conquistador, a un taller anglosajón, en una fecha próxima a 1064. Con una longitud de más de setenta metros de largo y una anchura de cincuenta centímetros, narra la conquista de Inglaterra por el rey Guillermo. El espacio central está ocupado por los episodios de combate, y supone un documento de primera mano para conocer la historia del siglo XI, orlándose superior e inferiormente con multiplicidad de motivos típicamente marginales –animales reales y fantásticos solos o afrontados, escenas de labores agrícolas y de caza, fábulas, cruces y objetos decorativos, etc.–. Entre éstos, llama la atención un hombre desnudo con un destacable miembro (fig. 1), un campesino mostrando su sexo y dos parejas desnudas que van a abrazarse. Entre las escenas principales, los caballos, cuando se encuentran en plena batalla, aparecen normalmente con sus vergas erectas. Una larga tradición defiende la potencia y agresividad sexual de los hombres en la batalla, lo que ha llevado a afirmar a un historiador de la Edad Media que en los contextos bélicos, "la masculinidad era definida como una erección"[14].

Una versión de tamaño reducido se encuentra en la Mount Holyoke College Library, ejecutada por un artista inglés y su taller en 1850[15]. En primer lugar, se hicieron litografías coloreadas que publicó la Sociedad de Anticuarios de Londres en 1820. No obstante, todos los genitales, de los desnudos y de los caballos, fueron eliminados en el proceso[16]. Años antes, en Francia, Honoré Delauney expresaba la ofensa que había supuesto dicho tapiz cuando se exhibió en el Museo de Napoleón en Paris en el invierno de 1803-1804, declarando que la reina Matilde no podía haber sido la patrocinadora o autora del mismo debido a las indecencias que poblaban sus bordes[17].

---

[13] Sobre esta obra, STENTON, F., *The Bayeux Tapestry*, London, Phaidon Press, 1957; BERNSTEIN, David J., *The mistery of Bayeux tapestry*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1986, y MUSSET, Lucien, *La tapisserie de Bayeux: oeuvre d´art et document historique*, Paris, Zodiaque, 1989.

[14] BULLOUGH, Vern L., "On being a Male in the Middle Ages", en: LEES, Clare A. (ed.), *Medieval Masculinities: Regarding Males in the Middle Ages*, Mineápolis, 1994, p. 43. CAVINESS (1998): p. 166. La autora, en su ensayo, da interesantes interpretaciones sobre controvertidas escenas representadas en la obra (pp. 166-171).

[15] BROWN, Shirley Ann, *The Bayeux tapestry: History and bibliography*, Woodbridge, 1988, p. 155. De acuerdo a las investigaciones de la biliotecaria del Mount Holyoke Collage, Anne C. Edmonds, la copia fue hecha por el reverendo Dr. John Collingwood Bruce y sus estudiantes en la Percy Street Academy para chicos en Newcastle-upon-Tyne.

[16] STOTHARD, Charles A., "The tapestry of Bayeux, 1819-1823", republished in 17 plates in *Vetusta Monumenta*, 6, 1885.

[17] CAVINESS (1998): p. 170.

Esta anécdota no se produjo de modo aislado, sino dentro de una tendencia anglo-francesa, desarrollada a finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX, que tendía a la eliminación de toda referencia a órganos sexuales o escenas obscenas, y que se relacionaba con la necesidad de construcción de la Edad Media como época pura, espiritual y religiosa. En Francia, la pornografía se inventa en torno a 1760, y se vincula con escritos sobre prostitución, extendiéndose el término a la inclusión de material, literario o gráfico, de contenido obsceno. Esto llevó, en los tempranos años del siglo XIX, a la Bibliothèque Nationale a desarrollar una categoría especial de libros designada como "L´Enfer". En 1865, el British Museum transfería las esculturas pornográficas antiguas a un *Museum Secretum*, junto con una edición expurgada del *Discourse on the Worship of Priapus*, escrita por el caballero Richard Payne y publicada en Londres en 1786[18].

Lo *obsceno* en la Edad Media y su representación

Desde los primeros tiempos del Cristianismo, la máxima aspiración espiritual del fiel es la renuncia a la carne, y esto es uno de los signos fundamentales de la antropología cristiana[19]. A través del sacrificio sexual los clérigos mantienen su superioridad espiritual que viene marcada fundamentalmente por la castidad. Por ello el papel de la iglesia medieval es determinante en la producción, regulación y consumo de la obscenidad, las contradicciones inherentes a la doctrina de la misma y a la práctica clerical, y las relaciones entre obscenidad y ortodoxia[20].

Contrariamente al pensamiento universalmente asumido que supone la Edad Media dominada por una dura e intolerante religiosidad, manifestaciones de lo que podría ser considerado como obsceno –personajes desnudos en posiciones lúdicas o agresivas (fig. 2), orificios anales, órganos sexuales masculinos y femeninos hiperbolizados y humanizados (fig. 3), felaciones, defecaciones, coitos, explícitos actos homosexuales, etc.– aparecen en el arte medieval y en la literatura, emergen, en la mayoría de las ocasiones, de un contexto eclesiástico[21] y mantienen un diálogo con el mismo[22].

A pesar de que los tempranos penitenciales medievales advierten a los sacerdotes no dar ideas al enumerar los diversos tipos de pecado que podían cometerse, las esculturas del siglo XI y XII son muy explícitas en representar actos que, evidentemente, dañaban el alma[23].

---

18 CAVINESS (1998): p. 171.

19 El ideal ético cristiano estaba marcado por el ascetismo monástico y el rechazo a toda forma de placer. Ya desde época visigoda, el lujo, la cultura y las comodidades eran rechazadas por los monjes. En esta renuncia al placer las relaciones sexuales toman un lugar preeminente. Un buen ejemplo lo constituyen los ángeles, que son asexuados y se identifican con los eunucos. IOGNA PRAT, Dominique, *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l´hérésie, au judaïsme et à l´islam 1000-1150*, Paris, Aubier, 1998, p. 365. Véase también BROWN, Peter, *El cuerpo y la sociedad: los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*, Barcelona, Ensayo, 1993. Agradezco a Inés Monteira Arias tales referencias.

20 Sobre la historia de la sexualidad en la Edad Media, véase *Handbook of Medieval Sexuality*, ed. BULLOUGH, V. L. y BRUNDAGE, J., New York, 2000; SALISBURY, J. E., *Sex in the Middle Ages: a Book of Essays*, New York, 1991; SALISBURY, J. E., *Medieval Sexuality: a Research guide*, New York, 1990.

21 Véase JACOBELLI, María Caterina, *El ritus paschalis y el fundamento teológico del placer sexual*, traducción de Clara Cabarrocas, Barcelona, Planeta, 1991. Agradezco al Dr. Jose Mª Soto Rábanos que me facilitó esta referencia.

22 Sobre la reproducción de este tipo de imágenes son interesantes obras como las de GROSSINGER, C., *The World Upside-Down: English Misericords*, London, 1997; HARDING, M., *A little books of misericords*, London, 1998; JONES, M., *The secret Middle Ages*, Stroud, 2002; KENNAN KEDAR, Nurith, *Marginal Sculpture in Medieval France*, Aldershot, 1995; WEIR, A. and JERMAN, J. *Images of lust: Sexual Carvings on Medieval Churches*, London, 1986.

23 CAMILLE, Michael, "Manuscript Illumination and the art of copulation", in LOCHRIE, Karma (ed.), *Constructing Medieval Sexuality*, New York, 1989.

Figura 2. Misericordia, catedral de Rodez, s. XV.

Figura 3. Gárgola, catedral de Rodez.

Asimismo, en este momento, los gramáticos empleaban metáforas sexuales para enseñar tropos lingüísticos[24].

El lenguaje de la sátira clásica, normalmente acuerda admitir que obsceno se refiere a los órganos y actividades sexuales junto con los comportamientos morales ofensivos[25]. La lírica trovadoresca, de la que se han conservado en torno a 2.500 composiciones de los siglos XII y XIII, agrupadas en cancioneros datados del siglo XII al XV, no es especialmente proclive a la obscenidad a pesar de contar con materiales satíricos[26]. Pierre Bec publicó unas 50 líricas de las cuales muchas son obscenas[27], entre las que podrían destacarse algunas: Guilhem IX narra su tortura sexual causada por dos mujeres y su monstruoso gato rojo, sediento de sangre; Guilhem de Berguedà cuenta las sodomíticas hazañas de un alarmante y bien dotado obispo; el llamado *affaire cornilh*, se compone de una secuencia de cuatro poemas en los que la cuestión debatida es si un caballero que verdaderamente ama a su dama debería "reventarle su trasero", cuando ella lo pone como símbolo de su amor. Sin embargo, textos como éstos se mantienen ocultos y suelen sobrevivir, en la mayoría de los casos, en uno o dos manuscritos que no se tienen en cuenta al recopilar

[24] CAMILLE (1998): p. 151. Como han señalado Ziaolkowski y Curry-Woods, en los más elementales niveles de enseñanza del latín, el acto sexual era concebido como una herramienta gramatical. No sólo la simple cópula, sino los más avanzados silogismos gramaticales eran mas fáciles de memorizar por una vívida escena de copulación.

[25] MINNIS, Alastair, "From *Coilles* to *Bel Chose*: Discourses of Obscenity in Jean de Meun and Chaucer", en: MCDONALD (2006): pp. 156-178 (p. 162).

[26] GAUNT, Simon, *Obscene Hermeneutics in Troubadour Lyric*, en: MCDONALD (2006): pp. 85-104 (p. 85). Destaca la sección satírica del *Roman de la Rose* donde Amat reprende a Raison por usar palabras sucias, lo que se traduce en un argumento sobre el valor del eufemismo cortesano.

[27] BEC, Pierre, *Burlesque et obscénité chez les troubadours: Le contre-texe au Moyen âge*, Paris, 1984.

las fuentes canónicas usadas por los editores de la literatura trovadoresca. Su existencia se relega a los márgenes de la tradición[28].

Uno de los más paradigmáticos casos en la literatura castellana es la anónima *Carajicomedia*[29]. A pesar de su tardía aparición, como añadido a la edición valenciana de 1519 del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (cuyos textos variables se habían publicado en 1511, 1514 y 1517), constituye un apreciado ejemplo del grado de procacidad que se alcanzó en el ámbito literario. Se trata de una parodia del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. El argumento se presenta como la historia de una impotencia sexual, la del protagonista Diego Fajardo. Angustiado, el personaje invoca la ayuda de una vieja alcahueta, quien lo traslada milagrosamente al patio de un prostíbulo[30]. Allí una segunda vieja se hace cargo de él, y comienza el recorrido por el edificio, donde se han reunido las prostitutas más conocidas de España. El viaje –y el texto– se organizan en torno a cuatro grandes núcleos: la "Descripción de las putas terrestres (...) y temporales *ab utroque"*[31]; el correspondiente a las prostitutas de la orden de Venus[32]; y, finalmente, las de Valencia[33]. Las coplas de transición se utilizan bien para describir los síntomas de la impotencia del protagonista, bien para dar consejos sobre la forma de tratar a las prostitutas. Desde la copla 93 a la 117 se relata la muerte del carajo de Diego Fajardo. La copla LXXXVIII es una definición de la lujuria:

> Es la luxuria, do quiera que mora,
> vicio que todos los coños conde;
> Entr´el pendejo y culo se asconde,
> Y todos los çumos de pixas devora
> Sirve carajos, carajos adora,
> De pixas ajenas g[o]losa garganta
> De grandes cojones jamás no s´espanta,
> Come d´aquello que l´dan toda ora[34].

Estas personificaciones de órganos sexuales, con un carácter paródico, no se redujeron sólo a la literatura, sino que encuentran sus correlatos en un grupo de pequeñas placas de plomo y estaño localizadas en excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en Francia[35], Inglaterra[36] y los Países Bajos[37], en lugares vinculados con las rutas de peregrinación. Los conjuntos fueron producidos en masa y debieron haberse distribuido ampliamente por el noroeste europeo desde comienzos del siglo XIII hasta 1550 aproximadamente[38]. Aunque su temática abarca contenidos

---

28 GAUNT (2006): p. 88.

29 ANÓNIMO, *Carajicomedia* (edición, introducción y notas de Álvaro Alonso), Málaga, Aljibe, 1995.

30 Coplas 13 y 14.

31 Coplas 31-51.

32 Coplas 69-78.

33 Coplas 79-86.

34 *Carajicomedia* (1995): pp. 91-92.

35 Véase BRUNA, D., *Enseignes de pèlerinage et enseignes profanes*, Paris, 1996.

36 MITCHINER, M., *Medieval Pilgrim and Secular Badges*, London, 1986.

37 Solamente en el suelo flamenco y holandés se han publicado más de 2.000 objetos de esta índole, aunque la temática no es exclusivamente obscena. KOLDEWEIJ, Jos, "The Wearing of Significative Badges, Religious and Secular: The social Meaning of a Behavioural Pattern", in BLOCKMANS, W. & JANSE, A. (ed.), *Showing Status. Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*, Turnhout, 1999, pp. 307-328.

38 KOLDEWEIJ, Jos, "Shameless and naked images: obscene badges as parodies of popular devotion", en: BLICK, Sarah and TEKIPPE, Rita (eds.), *Art and Architecture of Late Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, Brill, Leiden-Boston, 2005, pp. 493-510 y figs. 232-257 (p. 493).

religiosos y profanos, resultan particularmente interesantes un grupo de insignias obscenas datadas entre 1350 y 1450 aproximadamente que, por el tipo de representaciones, parecen burlarse de los peregrinos y las procesiones religiosas. Sus localizaciones no deben extrañar ya que, en la época románica, la mayor concentración de imágenes de carácter erótico se constata en las rutas de peregrinación desde las islas Británicas, oeste de Francia (Auvernia y Normandía) y la mitad norte peninsular: principalmente en Cantabria y Norte de Palencia, aunque existen otros ejemplos en Castilla y León, Navarra y Cataluña[39].

Estas insignias, bajo contenidos explícitamente sexuales, muestran gran variedad de tipologías: los genitales masculinos ambulantes y alados, los coitos y los animales sexualmente excitados son los más abundantes. Sin embargo, el corpus se completa con otras variaciones: una vulva camina sobre dos zancos coronada por tres falos; otra aparece ataviada con un rosario, un sombrero y un bordón de peregrino; mujeres exhibicionistas, herederas de las irlandesas sheela-na-gigs[40], portan penes en sus manos; bestias megafálicas y hombres salvajes; cuernos para beber con forma fálica; miembros viriles que son asados sobre una vulva por dos mujeres cocineras; penes con capucha y bolsos llenos de falos. La escena más característica muestra a tres vergas que portan en andas un órgano sexual femenino coronado a imitación de las populares procesiones marianas. La mayoría de los investigadores insisten en su carácter apotropaico, pero no existe consenso en sus funciones. Los primeros seis ejemplares fueron hallados en torno a 1860 por el francés Arthur Forgeais en las orillas del Sena, publicándolos en un folleto que tituló *Priapées* y donándolos posteriormente al Museo de Cluny[41]. Sin embargo, víctimas de un cierto puritanismo académico, estas insignias han despertado escaso interés y han sido relegadas a un papel secundario[42].

No debe extrañar que por su vinculación con las rutas de peregrinación desarrollen contenidos tan explícitamente sexuales. Uno de los personajes de los *Cuentos de Canterbury*, la esposa de Bath, es más una buscadora de placer que una piadosa peregrina, representando a todos aquellos que andaban el camino a Canterbury como una oportunidad de aventuras eróticas más que una senda de purificación espiritual[43]. Asimismo, en ciertos pasajes de su obra, Chaucer menciona insignias y otros elementos devocionales[44]. La constatación de estas prácticas se refuerza con otros testimonios contemporáneos. En 1483, el sacerdote de la iglesia de nuestra señora de Bollezeele explicaba las razones de la magnífica construcción a un peregrino: "Todo esto fue pagado por las ofrendas de los peregrinos que vienen en gran número y encuentran consolación de nuestra señora y compran insignias en la puerta"[45].

De la misma forma que Cristo había expulsado a los mercaderes del templo, el comercio que floreció en los santos lugares por la afluencia masiva de peregrinos fue un motivo de crítica al

---

39 DIMANUEL JIMÉNEZ, Mercedes, *Iconografía erótica en la Edad Media*, en: Liceus, 2006 (www.liceus.com; ISBN: 84-9822-356-3).

40 Eamonn Kelly señala la importancia de la obra del Dr. Jorgen Andersen, *The Witch on the Wall. Medieval erotic Sculpture in the Britsh Isles*, en 1977 para la comprensión de esta imaginería. Asimismo, apunta su posible influencia en representaciones posteriores en las insignias de peregrinos y márgenes miniados. KELLY, Eamonn, *Irish Sheela-na-gigs and Related figures with referentes to the Collections of the National Museum of Ireland*, p. 124-137 (p. 137).

41 FORGEAIS, Arthur, *Priapées*, Paris, 1865.

42 No ocurre lo mismo desde un punto de vista comercial ya que existen lugares que realizan réplicas de los mismos poniéndolos a la venta, sobre todo en Internet: www.Pewterreplicas.com; www.fetteredcockpewters.com; www.billyandcharlie.

43 KOLDEWEIJ (2005): p. 494.

44 KOLDEWEIJ (2005): p. 494.

45 SUMPTION, Jonathan, *Pilgrimage, an Image of Mediaeval Religión*, London, 1975, p. 161. KOLDEWEIJ (2005): p. 495.

46 BROWN, Catherine, *Pastor and Laity in the Theology of Jean Gerson*, Cambridge, 1989, p. 241; CAMILLE (1998): p. 153; KOLDEWEIJ (2005): p. 498-499, nota 25.

final de la Edad Media. La práctica es censurada en un texto atribuido a Jean Gerson (1363-1429), canciller de la Universidad de Paris, que atacó numerosas expresiones de religión popular, centrando sus críticas en objetos que se utilizaban frecuentemente para la venta. En 1402 escribe un tratado sobre la corrupción de la juventud, las *Expostulatio adversus corruptionem juventutis*, en el que anima a las autoridades seculares y eclesiásticas a introducir leyes contra la exhibición y venta de imágenes obscenas. Advierte sobre la corrupción de chicos y adolescentes debido a las vergonzosas imágenes de desnudos que se venden en muchos templos y lugares sagrados[46]. Probablemente la referencia de Gerson sea tanto para los exvotos ofrecidos en las capillas como para estos amuletos de naturaleza erótica.

Las actividades ilícitas de los peregrinos son otro motivo de continua crítica. El franciscano Berthold de Regensburg (c. 1210-1272) da gráficas descripciones de los peligros a los que las peregrinas eran expuestas, "quienes volvían a sus hogares con más pecados de los que habían sido absueltas"[47]; y en 1497, un cronista alemán relata como muchos peregrinos a Santiago regresaban llevando con ellos una nueva epidemia, la sífilis, como recuerdo de su viaje[48].

Sin querer admitir la pertenencia de estos objetos a un pasado medieval algunos investigadores los dataron en la antigüedad tardía[49], como continuadores de una tradición que se había iniciado en la época prehistórica, continuó en el ámbito grecorromano pero era ajena al Medioevo. No obstante, otros utensilios cotidianos o figuraciones de época medieval permiten sostener que estas imágenes no se produjeron de un modo aislado. Algunos vasos con formas fálicas fueron fundidos en Alemania y Holanda en el mismo período[50], y en algunas ocasiones, como ocurre en la catedral de Rodez, las gárgolas se dotan de grandes miembros. La existencia de paralelismos, visuales y literarios, para las insignias metálicas puede localizarse en los viejos *fabliaux* franceses, donde los órganos sexuales son una parte integral en la representación corporal[51].

Los iluminadores del siglo XIII y XIV no tuvieron la mayor preocupación en desarrollar partes del cuerpo, incluso en contextos humorísticos. En este sentido, destaca un conocido manuscrito del *Roman de la Rose* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 25526), realizado en torno a 1350 por el matrimonio Montbaston, pareja de iluminadores que trabajan en la jurisdicción de la Universidad de Paris. Richard copió la obra y de la parte más creativa, la iluminación, se ocupó Jeanne, ya que ambos son retratados en uno de los bordes inferiores del mismo ejerciendo su trabajo, repartido de modo claro[52]. Entre los cientos de márgenes miniados que pueblan las páginas del códice, ocho tienen componentes de carácter erótico[53]. En uno de ellos, el folio 160, aparece un árbol repleto de grandes falos que anidan en él y son recolectados por dos mujeres que

47 KOLDEWEIJ (2005): p. 509.

48 KOLDEWEIJ (2005): p. 509.

49 KOLDEWEIJ (2005): p. 494.

50 KOLDEWEIJ (2005): p. 494.

51 Véase HOWARD BLOCH, R., *The Scandal of the Fabliaux*, Chicago, 1986, p. 63.

52 CAMILLE (1992): pp. 148-149. Camille señala cómo existen numerosos documentos que aseguran la implicación de la mujer en el comercio del libro parisino, como iluminadoras y libreras que organizan el trabajo. En el caso del matrimonio Montbaston, Jeanne continuó al frente de los trabajos de Richard para la Universidad en 1353.

53 Sobre este manuscrito y las simbología de este tipo de márgenes: HUOT, Sylvia, *The Romance of the Rose and its medieval readers: Interpretation, Reception, Manuscript transmisión*, Cambridge, 1993, pp. 273-322; KOLDEWEIJ, A. M., "A Barefaced *Roman de la Rose* (Paris, BN MS français 25526) and Late Medieval Mass-Produced Badges of Sexual Content", en: CARDON, B. y SMEYERS, M. (ed.), *Flanders in a European Perspective, Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and abroad*, Leuven, 1995, pp. 499-516; CAMILLE, Michael, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London, 1992, pp. 147-149; CAMILLE (1998): p. 148; BARTZ, G.; KARNEIN, A. & LANGE, C., *Liebesfreude im Mittelalter*, Stuttgart, 1994, pp. 54-55; MÜLLER, M., *Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13 und 14 Jahrhunderts*, Cologne, 1996, p. 161.

lo flanquean. El folio 106 muestra a una monja que arrastra a un hombre a través de una cuerda atada a su miembro, ejerciendo su control sobre él. Aunque de una época muy anterior, Ailred de Rievaulx cuenta el caso de una monja de Watton que había sido forzada sexualmente quedando embarazada. El violador fue llevado ante ésta y castrado, introduciéndole en la boca su miembro lleno de sangre[54].

Este tipo de imágenes llevan a plantearse si se trata de uno de los primeros ejemplos de una mujer artista subvirtiendo los roles sexuales en el desarrollo del deseo masculino y la dominación sobre el sexo de la mujer. Los genitales masculinos fueron posteriormente eliminados, conforme a una práctica habitual en numerosos manuscritos en los que se raspaban esas imágenes, o parte de las mismas, cuando se consideraban obscenas[55]. En algunos casos puede adivinarse el contenido de lo representado, como una miniatura de un salterio francés donde se representa la Huida a Egipto, en la que a un ídolo diabólico figurado se le han borrado los genitales[56]. En otras ocasiones, la imagen borrada resulta prácticamente imperceptible como el folio 34v de un *Breviario* para uso burgalés realizado en torno al tercer cuarto del siglo XV (Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 18-10)[57].

Otro ejemplo que resulta interesante mostrar, por su gran semejanza con una de las insignias metálicas, es el animal fálico que aparece en el margen superior de una copia de la obra de Johannis de Andrea *Novella in librum tertium Decretalium Gregorii IX* de 1392[58] (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 4014). Atado en la base del glande lleva un cascabel como sus homólogos metálicos y ha sido alcanzado en su parte trasera por la flecha de un cazador, con todas las posibles connotaciones que tuvo el motivo de la flecha en el trasero. Común en numerosos manuscritos, en la mayoría de los casos se han visto como metáforas de los castigos de Dios a los pecadores, donde las víctimas suelen ser monstruos o monos[59], tal y como aparece en el margen derecho del primer folio de la obra oxomense *De vita et moribus philosophorum*, realizada en torno a 1473 (Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 18-7) (fig. 4). El salmo 78 hace referencia al sentido de las flechas[60], como castigo divino hacia el pecado, afirmando: "Mas despertose entonces el Señor como quien duerme, como el valiente dominado por el vino, e hirió a sus opresores por la espalda, cubriéndoles de eterna ignominia" (Salmo 78, 65-66). El segundo Concilio de Letrán condenaba a los arqueros, interpretándolos como "salvajes hombres que viven al margen de la sociedad y se dedican a inferiores modos de actividad militar"[61]. Sin profundizar en ello, las flechas suponen asimismo un sugerente motivo por su carácter fálico que pueden ser aplicadas en diferentes contextos[62].

Junto con los falos, el culo y sus diversas funciones –la fisiológica de la defecación, la asociada a la fecundidad y el carácter apotropaico– aparecen de modo ubicuo en la plástica medieval, uniéndose en alguna ocasión a propósitos didácticos, como ilustraciones médicas de operaciones para fístulas anales, o, incluso, intenciones de perversión. Es posible que el ojete sea la imagen

---

54 CONSTABLE, Giles, "Aelred of Rievaulx and the Nuns of Watton: An Episode in the Early History of the Gilbertine Order", en: BAKER, G. D. (ed.), *Medieval Woman*, Oxford, 1978, pp. 205-226.

55 CAMILLE (1998): pp. 139-145.

56 CAMILLE (1998): p. 148.

57 Para las visiones de lo que fue considerado obsceno en los manuscritos medievales, véase MUNBY, A. N. L., *Connoisseurs and Medieval Miniatures*, 1750-1850, Oxford, 1972, pp. 72-75.

58 Sobre este manuscrito, KOLDEWEIJ (2005): p. 504, nota 46.

59 CAMILLE (1992): pp. 106-107.

60 La versión bíblica empleada es la de COLUNGA COUET, A. y NACAR FUSTER, E. (1986), *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

61 LE GOFF, Jacques, *Medieval Civilization: 400-1500*, trans. J. Barrow, Oxford, 1988, p. 113.

62 CAMILLE (1992): pp. 106-107.

Figura 4. *De vita et moribus philosophorum,* c. 1473 (Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 18-7, fol. 1).

obscena por excelencia. La iglesia medieval mantuvo una clara repugnancia por el cuerpo y sus funciones excretoras[63], algo definido en el libro de las Lamentaciones: "Los que se nutrían de manjares delicados perecen por las calles. Los que se criaron vistiendo púrpura se abrazan a los estercoleros" (Lamentaciones 4, 5). San Agustín escribe que entre heces y orina nacemos[64] y el papa Inocencio III veía en los esputos humanos, la orina y los excrementos la "vil innobleza de la existencia humana"[65]. Sin embargo, las representaciones plásticas que definen el trasero con carácter escatológico son constantes[66], más aun cuando existen referentes en ordenanzas municipales que se quejan constantemente de que la gente realizaba sus necesidades vitales en las calles[67]. En el margen derecho del fol. 249 de un ejemplar del Vidal Mayor de 1312 (Los Ángeles, Paul Getty Museum, ms. Ludwig. XIV.6/83.MQ.165), un hombre expulsa sus excrementos sobre otro que se defiende con un escudo (fig. 5); otro, desnudo, realiza sus necesidades en un margen del Breviario de Isabel la Católica conservado en el Monasterio del Escorial. Sin entrar a valorar si el significado de estas imágenes debe buscarse en las expresiones de la vida cotidiana, la épica del *Audiger*[68] –como ha sugerido Camille–, los *exempla* y *fabliaux* franceses, las fábulas de Esopo[69] o alusiones simbólicas a la lujuria, la necedad o la cobardía[70], lo que está claro es que denotan una constante presencia de la escatología en la vida del hombre medieval.

En algunas ocasiones, como ocurre en la crestería de la catedral de León (fig. 6), las manos separan cada una de las nalgas mostrando claramente el ano, gesto empleado desde antiguo para ahuyentar al diablo[71]; actitud con la que podría relacionarse el sátiro que aparece en la orla del sepulcro del infante don Alfonso, obra de Gil Siloe, idea reforzada por tratarse de un contexto funerario[72] (fig. 7). A. Gurevich cita el ejemplo de un noble italiano, Alberico da Romano, que se sentía tan molesto por la pérdida de su halcón mientras cazaba que "se bajó los pantalones y

63 LÓPEZ RÍOS FERNÁNDEZ, Fernando, *Arte y Medicina en las Misericordias de los Coros Españoles*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, p. 105.

64 "Inter faeces et urinam nascemus".

65 CAMILLE (1992): p. 112.

66 WENTERSDORF, Karl P., "The Symbolic significance of the 'Figura Scatologicae' in Gothic Manuscripts", en: DAVIDSON, C. (ed.), *Word, Picture and Spectacle*, Kalamazoo, 1984, pp. 1-20.

67 CAMILLE (1998): p. 30.

68 CAMILLE (1992): p. 114.

69 ESOPO, *Fábulas*, reproducción facsímil de la primera edición de 1489, Madrid, Real Academia Española, 1929.

70 MATEO GÓMEZ, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, 1979, p. 138.

71 CAMILLE (1998): p. 25, notas 26 y 27.

72 Véase TEIJEIRA PABLOS, Mª Dolores, "Un ejemplo de iconografía marginal funeraria: la orla del sepulcro del infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores", *Reales Sitios*, 133, 1997, pp. 36-43.

Figura 6. Crestería, catedral de León.

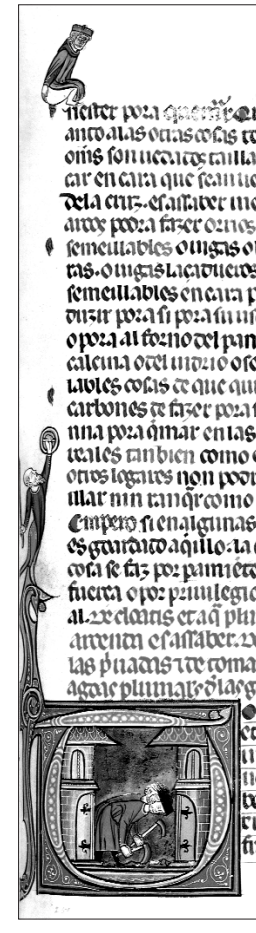


Figura 5. *Vidal Mayor,* 1312 (Los Angeles, Paul Getty Museum, ms. Ludwig. XIV.6/83. MQ.165, fol. 249).

expuso su trasero al Señor como signo de blasfemia e injuria"[73]. Un tal Gerber Kart fue hecho prisionero en la ciudad de Constanza en 1436 por mostrar su culo en público, gesto interpretado como acto vergonzoso. Esto permite explicar la posición que se observa en muchas de las gárgolas de finales de la Edad Media, donde el agua discurre a través del ano[74].

Junto al uso de expresión escatológica y ofensiva, es probable que la asociación más deplorable con el ano medieval sea el llamado "pecado nefando de sodomía contra natura", esto es la homosexualidad[75]. Tanto el *Fuero Real* de Alfonso X el Sabio (Ley II, Título IX, Lib. IV), como

[73] GUREVICH, A., *Medieval Popular Culture*, trans. J. M. Bak and P. A. Hollingsworth, Cambridge, 1988, p. 197. En las Horas de Étienne de Chevalier, realizadas por Jean Bouquet, un loco se rasca el culo a través de sus translúcidos pantalones mientras que Santa Apolonia están siendo horriblemente martirizada. BAZIN, G., *Jean Fouquet: Le livre d´heures d´Etienne Chevalier*, Paris, 1990, p. 113.

[74] CAMILLE (1998): p. 26.

[75] Sobre su consideración en la Edad Media, una obra referencial es la de GOODICH, Michael, *The Unmentionable Vice: Homosexuality in the later Medieval Period*, Santa Bárbara, 1979. Interesantes también CARRASCO, R., *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas*, Barcelona, 1985; y STEINER, G. y BOYERS, R., *Homosexualidad: literatura y política*, Madrid, 1985.

Figura 7. Gil Siloe, Sepulcro del Infante Don Alfonso (Burgos, Cartuja de Miraflores).

Las Partidas y la posterior legislación promulgada por los Reyes Católicos en 1497 castigaban a los denominados sodomita, sodométicо, sométicо, bujarrón, puto, nefandario, bardaje o badajo, con la pena de muerte[76]. No obstante, esto no suponía impedimento alguno para que fuera una práctica habitual. En León, en la sillería alta del obispo un fraile azota a un muchacho (fig. 8); es lo que Dorothy y Henry Kraus definen como "monje sado-erótico monta a horcajadas el trasero desnudo del estudiante al que azota"[77]. El propio contexto cultural va a determinar la propia representación, algo observable en algunas imágenes de la catedral de Bourges.

Durante la Edad Media, considerar a alguien de este lugar cercano a Paris era ofensivo como sinónimo de homosexual pasivo[78], y el espacio catedralicio está lleno de imágenes que aluden a ello. Su obispo, durante la primera mitad del siglo XIII, fue acusado de sodomita y el archidiácono Pierre de Chateauroux era condenado por el mismo vicio en 1232. La catedral de San Esteban fue construida por una serie de obispos reformadores, los cuales pretendieron plasmar los edictos del IV Concilio de Letrán de 1215, donde la confesión del pecado se constituyó en parte fundamental de sus objetivos, algo que se representa en la imaginería de la misma. El tímpano de

76 López Ríos Fernández (1991): p. 168.

77 Kraus, Dorothy y Henry, *Las sillerias góticas españolas,* 1995, p. 138.

78 Camille (1998): p. 31.

Figura 8. Misericordia, catedral de León.

la fachada occidental está repleto de imágenes anales[79], con un elevado grado de obscenidad. El hombre avaricioso, con la bolsa colgada al cuello es penetrado por la cola de un demonio. Éste no es el único ejemplo: en una arquivolta de Notre Dame de Paris aparece una escena similar, lo que genera una asociación del infierno con la penetración anal. Volviendo a Bourges, el pecado de la sodomía se observa en la figura de un obispo que cae a un caldero mientras un diablo le introduce el puño por el ano. Impactante incluso hoy, es posible que se trate de una de las primeras representaciones de la práctica sexual conocida vulgarmente como "fist-fucking". La más obscena de todas las imágenes que se vienen exponiendo aparece paradójicamente representada en un tímpano y no en un espacio marginal.

La época subsiguiente siguió empleando las obscenidades y un buen ejemplo lo proporcionan los *Sonetti Lussuriosi* de Pietro Aretino. Publicados en Roma en 1524 para acompañar una serie de estampas de Giulio Romano que representaban una serie de parejas copulando, popularmente conocida como *I Modi* o *Las posturas*. No obstante, la separación entre lo sacro y lo profano la determinaba una nueva categoría regida por nuevos postulados artísticos, sociales y culturales. El Concilio de Trento, en su sesión del 3 de diciembre de 1563, eliminó completamente la presencia de estas imágenes en el ámbito eclesiástico, relegando las que se habían producido. Evidentemente, con esta medida no se comprendió que la Edad Media había empleado la obscenidad como medio de constricción social y no tanto como espacio de libertad, al haberle servido para regular sus convencionalismos sociales.

[79] CAMILLE (1998): p. 33.

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

LA CLAVE ANTI-ISLÁMICA – IDEAS SOBRE MARGINACIÓN ICÓNICA Y SEMÁNTICA

CLAUDIO LANGE
Dr. en Ciencias de las Religiones

El presente ensayo es parte de un trabajo de investigación, iniciado gracias a una financiación inicial de la Fundación Reemtsma, Hamburgo. Lo comencé el año 1990 con viajes durante tres años en los que recorrí toda Europa, pero principalmente el sur de Francia el norte de España e Italia, y en los que fui visitando sistemáticamente las iglesias de los siglos XI y XII.

Me llamó la atención que sobre las esculturas en los canecillos de las iglesias no existiera literatura alguna en los libros de historia del arte. Además, la interpretación que hacían los especialistas de las esculturas en capiteles, portales, ventanas, etc., no permitían comprender aquello que los ojos realmente estaban viendo.

Con el tiempo y un estudio intensivo de textos especializados de historia, arte, religión se fue configurando mi lectura nueva de estas imágenes en piedra, lectura que me permitiría detectar un programa iconológico diseñado por la Iglesia y dirigido a preparar y a motivar al pueblo para las cruzadas. Se trató en realidad de descubrir el siglo XI como una compleja y verdadera revolución mediática, que –incluyendo la poesía y la música– en las esculturas inventa novedades al servicio de una propaganda descarnada contra el Islam.

Este trabajo de reinterpretación de los siglos XI y XII ha sido publicado hasta ahora sólo parcialmente. En el año 2004 se exhibió durante nueve meses una parte de él en el Museo Islámico – Museo Pergamon de Berlín, a través de una selección de 40 ampliaciones fotográficas de esculturas en mi colección de 4.000 diapositivas. Esta exposición quedó documentada en el catálogo LANGE, CLAUDIO, *Der nackte Feind. Antiislam in der romanischen Kunst,* 2004, Berlín.

Introducción: un cuento famoso sobre la marginación de la percepción, la obstrucción de la verdad y su desmarginalización[1]

Permítanme, como introducción, referirme al famoso cuento *Los vestidos nuevos del emperador* del escritor danés Hans C. Andersen (1805-1875). En él se cuenta que unos pícaros llegan a la ciudad afirmando que saben confeccionar un paño con hilos de oro, plata y piedras preciosas

[1] Dedico esta introducción a algunos/as investigadores/as que hace años trabajan con mi clave anti-islámica, publicada por primera vez, en: LANGE, C. "Plastischer Kirchenschmuck und Islam. Zur Deutung des Obszönen", en: LANGE, C. *et al. Liebesfreuden im Mittelalter – Kulturgeschichte der Erotik und Sexualität in Bildern und Dokumenten*, Stuttgart, 1994; también a los

para una ropa invisible a ojos de tontos y perezosos. El emperador curioso les proporciona los costosos materiales que, naturalmente, desaparecen de inmediato. Los pícaros encarecen la tela inexistente describiendo de viva forma sus invisibles ornamentos. Y todo el mundo, por miedo de pasar por perezoso o tonto, finge ver la tela y repite los infundios sobre los ornamentos. Cuando el emperador estrena su ropa nueva, se pasea –sin querer saberlo– desnudo por las calles mientras los pícaros escapan con el botín. La letanía de los ciudadanos sobre las preciosas ropas del emperador sólo se interrumpirá con el jolgorio que estalla, cuando un niño exclama: "¡El rey va desnudo!"

Este hermoso cuento sobre la "manufacturación de consenso" (N. Chomsky) es un homenaje a los niños, una teoría del conocimiento, una alegoría sobre la cobardía, la corrección política y el conformismo y sus consecuencias, al igual que sobre los grandes efectos que tienen incluso las pequeñas presiones sociales[2].

Gracias a experimentos hechos en 1955 por el psicólogo americano Solomon Asch, se puede comprobar que si no es el 100 por ciento de una ciudad, un 40 por ciento de personas sometidas a una pequeña presión social renunciará a la verdad y a su percepción.

En los *Entremeses* de M. de Cervantes ya aparecía este tema de Andersen en una escenificación dramática. Pregunta: ¿Por qué llaman *Retablo de las Maravillas* (1612) a cierto escenario de títeres? "… por las maravillosas cosas que en él se enseñan y (que…) ninguno puede ver (…) que tenga raza de confeso o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio"[3]. Aquí no es ni la tontería ni la pereza sino la ascendencia ilegítima y la sangre judía, dos grandes impedimentos en la sociedad estamental del XVII, lo que condiciona la percepción y hace que aquellos aldeanos engreídos caigan en la trampa de la presión social. En Cervantes es un soldado afuerino quien rompe la impostura colectiva.

Sin embargo, el arquetipo de Cervantes y de Andersen se encuentra en el "exemplo XXXII" de *El Conde Lucanor* (1335) del español Don Juan Manuel (1282-1348)[4]. En él aparecen "tres homnes burladores" que saben tejer un paño mágico y que "non podría ver el paño (…) el que non fuesse fijo daquel padre que él tenía e que las gentes dizían"[5], entonces, una especie de *test* genético de la época.

Retengamos aquí dos lecturas posibles de este ejemplo del Conde de Lucanor: quien no tiene su filiación en regla (genética, familiar, social, académica, racial, nacional, etc.) es un minusválido psíquico y social. O, por el contrario, quien lo tiene todo solucionado al pertenecer a una casta o comunidad, irá –si no a creer– al menos a repetir una sarta de estupideces colectivas para seguir formando parte de ella[6].

El cuento de Don Juan Manuel trasluce atmósfera árabe, como uno de *Las mil y una noches*[7], sin que conozcamos más antecedentes. Su excelente crítica social provendría tal vez de un cuento árabe, a su vez marginado, y que nos llegó gracias al texto de este hispano –todo esto un gran ejemplo de lo que el filósofo alemán F. Hegel llama "la astucia de la historia" y de aquello que S. Freud denominó "el retorno de lo reprimido"–.

---

que me censuran por miedo a que la verdad interfiera en el curso de las actuales guerras de las culturas y religiones; y a otras figuras académicas que desde sus cátedras se arrogan la paternidad de mis tesis.

[2] Aplíquese a la vida cotidiana, a la familia, a la política, al trabajo, a la universidad, a las ciencias, etc.

[3] CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. Nicholas Spadacini, Cátedra, Madrid, 1982, p. 220.

[4] DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*, ed. Fradejas Rueda, J.M., Plaza & Janes, Barcelona, 1984.

[5] DON JUAN MANUEL (1984): p. 159.

[6] Un niño no pertenece del todo a la sociedad civil, un soldado tampoco. Quien rompe el maleficio, en: *El Conde Lucanor* también pertenece sólo tangencialmente a la sociedad.

[7] En *Las mil y una noches* es frecuente el miedo y el racismo cuando se refiere a personajes africanos negros.

Quien rompe la mentira en *El Conde Lucanor* no está hecho de madera de héroe. En lugar de un niño, es un bastardo negro y pobre quien recupera la verdad. La mentira social campea "(…) fasta que un negro, que guardaba el caballo del rey (…) llegó al rey e díxol: Señor, a mí non me empece que me tengades por fijo de aquel padre que yo digo, nin de otro, e por ende, dígovos que yo só ciego, o vos desnuyo ides"[8]. El rey responde castigando al negro. Pero, luego, no se dice bien cómo, su verdad se impone. El cuento no recoge reconocimiento alguno para nuestro héroe. Habrá que rastrear la literatura del mundo para encontrar otro cuento en el que hay tal desagradecimiento frente el héroe, encarnado por un marginal que en vez de accionar, como de sólito, las válvulas de las pasiones y de la locura temporal devuelve la sana razón a toda una sociedad aberrante e hipócrita, la misma que lo margina, lo castiga y lo vuelve a olvidar.

Imágenes en iglesias cristianas de los siglos XI y XII d.C. frente a textos y contextos: ejercicios de desmarginalización

La manera más común de marginar una imagen o su interpretación se realiza con la autoridad de discursos que bloquean la percepción y distorsionan y falsean la interpretación. La desmarginalización que aquí nos proponemos, dará mayor autonomía semántica a la imagen y agregará opcionalmente argumentos del contexto. Hay que advertir que lo primero que va a chocar será constatar que la tradición interpretativa del arte cristiano, que pretende ser científica, es ella misma parte dogmática de la cultura cristiana. Por lo general, ella opera –como la iconología de Panofsky– sin cuidar de detalles, reenviando las imágenes *grosso modo* a la autoridad de textos preexistentes, considerándolas su ilustración, narraciones de leyendas de mártires, Biblia para iletrados, etc.

Constatamos que cuando una imagen cumple en un mínimo con servir a la ilustración de un texto, en la Historia del Arte se la considera una imagen "historiada"[9]. Las imágenes que no caben dentro de este rasero textual se acostumbran catalogar como "ornamentales"[10]. Esta dicotomía entre lo ornamental y lo historiado deja, sin embargo, muchos iconos sin explicación. Encontramos, por ejemplo, ornamentos que en imágenes historiadas cambian su semántica, como también hay acentos contextuales en lo ornamental. Una imagen puede referirse a un texto, ser fórmula emblemática, ser sólo ornamental u ornamento-trofeal y también puede ser varias cosas a la vez[11]. Por eso en la Historia del Arte siempre vuelven a surgir dudas acerca de lo que habrá de considerarse historiado u ornamental[12].

Examinemos para empezar la fachada de la Colegiata de San Pedro de Cervatos (Cantabria), un edificio extraordinario que exige extrema claridad conceptual (figs. 1 y 2). La colegiata fue construida a comienzos del siglo XII, pocos años después de la Primera Cruzada (1099) y está suficientemente bien documentada para afirmar que es el mismo escultor cristiano el responsable de crear tanto la portada, las hileras de canecillos esculpidos como las esculturas en las ventanas.

---

[8] Don Juan Manuel (1984): pp. 161-162.

[9] El concepto para la imaginería cristiana libresca, la *iluminación*, subrayaba bien la diferencia entre el contenido del texto y la imagen.

[10] Sobre la llave maestra que posee lo ornamental para aparecer sin justificante aún queda todo por decir.

[11] El significado de los capiteles de palmetas en el pórtico de St. Benoît sur Loire (Francia) cambia según si éstos evocan capiteles romanos o, como parece (consultar García Romo, F., *La escultura del siglo XI: (Francia-España) y sus precedentes hispánicos*, Barcelona, 1973), los capiteles de la mezquita de Córdoba. En el primer caso acusarían influencia romana, en el segundo representarían, en el contexto de una guerra anti-islámica, no influencias sino trofeos.

[12] La mera ilustración de textos sagrados, la teología en imágenes sin segundas intenciones es muy poco frecuente.

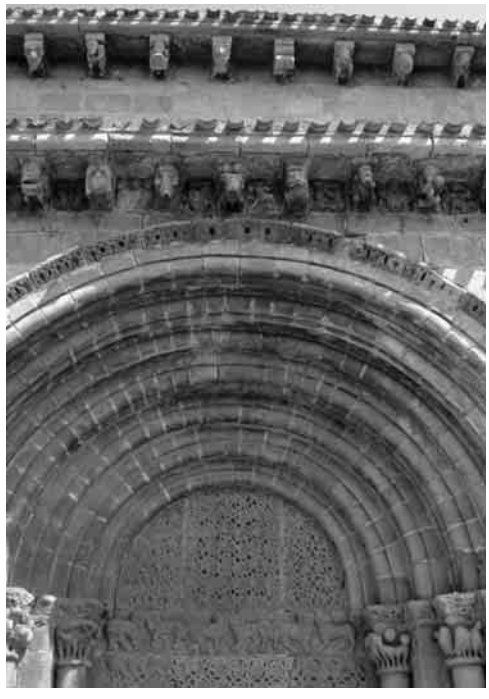


Figura 1. C. Lange: *Vista del Portal de la iglesia.* San Pedro de Cervatos, Cantabria, España, s. XII.

Figura 2. C. Lange: *Esculturas obscenas en una ventana del ápside, la mujer con paño de cabeza, el hombre tapándose los oídos como muecín.* San Pedro de Cervatos, Cantabria, España, s. XII.

Aquí podemos ver que, en el sitio privilegiado del tímpano, luce un fragmento de aparente arte persa-árabe. Sabemos, sin embargo, que fue esculpido por manos cristianas bilingües, si se quiere, y nos preguntamos, entonces, ¿cuál es la razón y la justificación para exhibir allí un elemento artístico tan evidentemente islámico?

Llegamos a lo que nos parece la única conclusión posible, y es que lo que allí se expuso es un *trofeo* de la Guerra Santa anti-islámica, sabiendo que tanto el trofeo como el martirio en Guerra Santa significan ganar la salvación eterna.

Pero Cervatos nos plantea otra pregunta más: si el programa escultórico del tímpano obedece a la estética trofeal de la Guerra Santa, ¿esto puede ser compatible con los centenares de esculturas en canecillos que suelen definirse como "apotropaicas"?[13]. O dicho al revés: ¿cuál sería la fuerza apotropaica en un arte persa-islámico? La respuesta lógica es que lo *trofeal anti-islámico* sería en gran medida irreconciliable con lo apotropaico.

Dejemos este problema por un momento y examinemos las imágenes en uno de los capiteles del pórtico de Saint Benoît sur Loire (Francia), una solemne iglesia situada a 150 km al suroeste de Paris. La datación de sus esculturas oscila entre 1030 y 1070, siendo en todo caso varias décadas anteriores a la Primera Cruzada[14]. Las imágenes del pórtico[15], esculpidas por dos o más artistas, representan el más antiguo programa escultórico de una iglesia cristiana del que yo me

[13] Figuras hechas con el fin de proteger contra malos espíritus y demonios. El concepto "apotropeico" flota sobre el trasfondo de la supuesta superstición popular.

[14] La Primera Cruzada fue convocada por el Papa Urbano II, en: CLERMONT-FERRAND en 1095, culminando en 1099 con la sangrienta conquista de Jerusalén por parte de los occidentales.

[15] LANGE, C., *Liebesfreuden im Mittelalter*, ed. Belser, Stuttgart, 1994; y LANGE, C., *Der nackte Feind*, ed. Parthas, Berlín, 2004.

Figura 3. C. Lange: *Salomé o el baile de las espadas.* Pórtico de St. Benoît sur Loire, Francia, s. XI.

atrevería a afirmar que está dedicado a atacar el Islam[16], como luego lo preconizará la Cruzada[17]. Tomemos por ejemplo la imagen que denominaremos "Salomé o el baile de las espadas" (fig. 3). Podríamos definirla como escultura historiada, pues ilustraría la historia bíblica de Salomé. El baile de las espadas –que hasta hoy es parte del folclor árabe en Levante– sería sólo un ornamento en la ilustración del texto bíblico. Pero constatamos además otro rasgo sorprendente: Salomé nos está enseñando su sexo –lo que nos lleva a recordar la posterior existencia de cientos de figuras obscenas y exhibicionistas que encontramos en iglesias en fechas posteriores y de las que nos ocuparemos más adelante–. A partir de este detalle, la lectura y valoración de lo historiado ornamentado puede cambiar: Salomé, la primera mujer que muestra su genital en el arte cristiano, aquí no representa a Salomé sino a la mujer árabe, obscena y repulsiva como la cultura islámica a la que pertenece y que en esa época gobierna en Jerusalén. Pues sabemos, también a través de los textos cristianos, que a ojos de cristianos lo característico del Islam era su obscenidad, tanto por su poligamia legal como por las sensuales vírgenes que dicen que promete el paraíso musulmán.

---

16 "Sin cuartel" es la Guerra de Dios ("deus le veult") contra un Islam "inmisionable". Matar al enemigo musulmán no sería considerado homicidio sino "malicidio", matar el mal. Véase Bernard de Clairvaux, citado por MASTNAK, Tomaz, *Crusading for peace*, U. California, 2002. El Islam como el mal encarnado se traduce estéticamente en una licencia para inventar cualquier imagen ultrajante dentro de una estética en la que todo está permitido. El anti-islámico, y mal llamado "románico", no es un estilo sino sólo ese mensaje. Sobre la Guerra Santa y Total ya dice la Biblia que habrá de borrar del mapa al enemigo, incluyendo expresamente a viejos, a mujeres y niños, representando una especie de diluvio secular.

17 La interpretación del pórtico de Saint Benoît en la clave anti-islámica merece por fin una oportunidad en un estudio aparte.

Figura 4. C. Lange: *Escena del pecado original*. Claustro de la Catedral de Girona, Cataluña, España, s. XII.

Esta imagen de la bailadora árabe de las espadas, al enseñar su sexo estaría cumpliendo por primera vez un programa icónico anti-islámico, sólo *disfrazada* de Salomé. El texto bíblico, entonces, no estaría ilustrado por la imagen sino es el enganche icónico, su visado teológico.[18] Para poder entender estas imágenes, incluso las catalogadas como historiadas, habremos de proceder entonces –como lo enseña la interpretación freudiana de los sueños– distinguiendo el *contenido manifiesto*, en este caso Salomé (lo historiado), y el *contenido latente*, marcado por el ornamento de las espadas y por la obscenidad extrema, del mensaje antimusulmán.

Lo latente se manifiesta, por definición, en lo marginal y se expresa en detalles que la inteligencia interpretativa ha de sacar a luz. Tomar, en cambio, lo manifiesto por el todo equivale a una mentira tuerta que potenciará la marginación original. Podríamos ilustrar con incontables ejemplos imágenes con una plusvalía latente, en las que lo historiado se encuentra transformado por la presencia de detalles marginales para promover un significado distinto en latencia.

Otro gran ejemplo de una mutación semántica a través de detalles marginales es la representación del Pecado Original del claustro de la catedral de Girona (siglo XII) (fig. 4). La hermenéutica usual, esclava siempre del contenido aparente, identifica aquí simplemente a Adán y Eva, el árbol y la serpiente, una representación más del pecado original. Pero un examen más profundo descubrirá que aquí el Árbol de la Ciencia, morada de la serpiente demoníaca, es una complicada construcción, ya que este árbol posee dos tipos de hojas y dos tipos de frutos. Su excelente calidad escultórica, por lo demás, exime al escultor de la acusación de no tener capacidad para representar un árbol concreto y específico[19].

Por el contrario, este árbol es una genial construcción conceptual, y las dos plantas que lo componen son, según un peritaje del Museo Botánico de Berlín, *mandrágora officinalis* y *datura*

[18] Oleg Grabar demostró cómo el texto bíblico original sobre los Magos de Oriente se convierte ya en Bizancio –con fines políticos y bélicos– en la imagen de los persas sasánidas primero y luego en la de los Reyes Magos. GRABAR, OLEG, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Forma, Madrid, 1985.

[19] Actualmente se conocen más de 500 firmas de escultores y arquitectos en esa época. Seguir hablando entonces de artesanos anónimos –algo concomitante con el arte presuntamente apotropeico– prolongaría una inútil confusión. Las firmas de los artistas representan conciencia de originalidad y creatividad, capítulo que dejamos para otra oportunidad.

Figura 5. C. Lange: *Imagen de atlante femenina o cariátide desnuda.* Pórtico de St. Benoît sur Loire, Francia, s. XI.

stramonium, ambas plantas de antiguo valor medicinal, alucinógeno y afrodisíaco, introducidas por los árabes en Europa[20]. Obviado el velo de la semántica de lo manifiesto y gracias a tan extraña construcción de árbol, podemos leer un mensaje latente: el pecado original, en este caso, está planteado como propensión a la cultura (medicinal) árabe; es decir, el pecado original está en convertirse al Islam, grave problema de la Iglesia cristiana bajo dominio musulmán ampliamente documentado en los textos de la época.

Dejemos hasta aquí estos ejercicios de descodificación de lo manifiesto y de encuentro con lo latente y volvamos a nuestra obscena bailadora árabe de St. Benoît. La confrontaremos ahora con otra imagen en otro capitel del mismo St. Benoît, una cariátide desnuda (o atlante femenino) (fig. 5)[21], y que es el más antiguo desnudo femenino del arte cristiano. Su objetivo es ciertamente el de denigrar, lo que además se muestra en su dolorosa postura de atlante.

Resumamos: una bailadora árabe, que para algunos parece ser Salomé, que enseña su sexo y, a poca distancia de ella, una cariátide sin referencia bíblica alguna nos es presentada completamente desnuda y condenada a llevar en hombros el peso del pórtico de una iglesia[22]. Ambas

[20] La *datura stramonium* parece racimo de uva, frutilla, mora (sic). La recurrente "bola con capucha" –como la denominan los historiadores del arte españoles– es una imagen bastante naturalista de la *mandrágora officinalis* (solanácea), de antigua farmacopea mediterránea. Hemos identificado otras drogas orientales en iglesias de esa época: el opio, el qat *(catha edulis)* o el cánnabis.

[21] El hecho de que ambas figuras femeninas enseñen su sexo no parece casual, más bien induce a pensar en el significado general que tiene el enseñar el genital desnudo. Véase más adelante.

[22] Representa a las "vírgenes del paraíso" o a la prostituta musulmana. La lascivia en tiempos de Cruzadas lleva dedicatoria antimusulmana.

Figura 6. C. Lange: *El acróbata.* Pórtico de St. Benoît sur Loire, Francia, s. XI.

imágenes tienen significantes que no son de textos bíblicos. Ahora, la hermenéutica tradicional ofrece las siguientes opciones interpretativas: en el caso de estas mujeres sexualmente denigradas se trataría de elementos ornamentales, algo bastante improbable; o serían imágenes alegóricas *sui generis*, ya que en ellas la alegoría de la obscenidad coincide con lo obsceno; o bien, serían apotropaicas. Hay más rótulos: las figuras representarían pecados o –según M. Bajtín– el espíritu carnavalesco; unos verían en ellas folclor, otros ejercicios escultóricos de artesanos diletantes, incluso algunos ven en lo sexual un aliciente para la procreación. Descartadas estas invenciones semánticas, el carácter ornamental y el alegórico, que no calza para "Salomé", queda la función apotropaica de espantar a los demonios. Todas estas interpretaciones, incluso la última, tienen en común creer que las figuras indecentes se refieren a temas y males internos de la comunidad cristiana, sus reformas, fiestas y juegos, pecados o miedos a los espíritus. La clave anti-islámica, al contrario, le concede al surgimiento y a la función de estas imágenes una clara intención opuesta: la de denigrar al extranjero, al musulmán y achacarle al de fuera todos los pecados, representándolos, sin más, como monstruos, demonios, Anticristo.

Una figura de pesada semántica que aparece en todas las iglesias nos ha de ayudar a precisar este aspecto en el enfoque de si las figuras hablan del régimen interno cristiano o de un enemigo externo y concreto. Me refiero a la figura que la hermenéutica tradicional llama el "acróbata" y que también ya aparece, como las enseñadoras de sexo, en un capitel de St. Benoît (fig. 6). Este "acróbata" cae con toda seguridad fuera de la ambición de lo apotropaico, pudiendo representar, si se quiere, un comportamiento carnavalesco. Pero siendo ésta la única figura "carnavalesca" de St. Benoît y careciendo de un carácter acentuadamente sexual, la clave anti-islámica propone aquí –buscando, sin violentar nada, verificar o falsificar la hipótesis del sentido programático unificador del conjunto de las esculturas de St. Benoît– otra interpretación. No cabe duda que la Iglesia detestaba y detesta lo "acrobático", lo "circense". Pero ¿habría en aquellos tiempos tantos saltimbanquis? ¿Fue el acróbata –como representante de una profesión marginal– la síntesis (alegórica) de varios malos comportamientos cristianos, de profesiones indeseables? ¿Y cuáles serían esos comportamientos? ¿Y qué pruebas hay para tales aseveraciones?

Un lugar común de la amnesia que existe sobre el totalitarismo de la Guerra Santa es creer que las imágenes que surgen y se multiplican con fervor a partir de St. Benoît tenían la función de misionar a los mismos cristianos y que no estaban dirigidas, como aquí proponemos, contra los no-cristianos, específicamente contra los musulmanes, con el claro propósito de eliminarlos por todos los medios, utilizando, por ejemplo, estas representaciones escultóricas, en las que estaba

Figura 7. C. Lange: *Caballero cruzado luchando con dos unicornios.* Capitel del claustro de la iglesia Sta. Sofía, Benevento, Italia, s. XII.

Figura 8. C. Lange: *Unicornio penetrándose.* Sillería gótica de la Real Basílica de San Isidro, León, España, s. XV.

permitido renunciar a toda decencia y a toda estética alegórica u ornamental. Pero aún suponiendo que la Iglesia pretendía exorcizar a la parroquia y combatir sus supersticiones y malos espíritus mediante estas figuras brutales, ¿por qué no recurrimos a la etnología y las ciencias de las religiones para identificar estos demonios que sabemos que representan en general a dioses vencidos? La cristiandad en tiempos de St. Benoît no hacía mucho se había asegurado de que el mundo no se había acabado el año 1000 d.C. ¿Por qué debía estallar, apenas cincuenta años más tarde, tan formidable lucha en imágenes contra unos miedos tan irracionales a demonios?

Como veremos, la interpretación en clave anti-islámica del llamado "acróbata" es algo más intrincada que la de la "Salomé", ya que para ello hemos de recurrir a textos anti-islámicos. En clave anti-islámica, el acróbata no es un problema interior de la comunidad cristiana, sino que es el retrato de un extraño, un epiléptico en pleno ataque. Esto es lo que afirmaban los cristianos del profeta Mahoma: éste nunca fue para ellos un profeta sino que un simple epiléptico.

En pocas palabras: la interpretación apotropaica es una versión del cuento de la ropa nueva del emperador. En aquella época no había ninguna otra necesidad de crear imágenes monstruosas más que la de promover la Guerra Santa. Y no había otro pagano, monstruo o demonio más que el musulmán.

Hagamos un alto para reflexionar sobre imágenes de la figura del unicornio, animal mitológico que aparece con color negro (significando negatividad) en el tapiz de Bayeux y mucho más tarde igualmente en las monstruosas gárgolas góticas (por ejemplo, las de Estrasburgo en Francia). Aquí se trata del unicornio que aparece en un capitel del claustro de la iglesia de Santa Sofía (Benevento, Italia) (fig. 7), construida en vísperas de la Tercera Cruzada bajo las órdenes de Bernard de Clairvaux (Bernardo de Claraval). El claustro posee –algo que llama la atención en esa región de Italia– arcos de herradura trofeales. La imagen que nos interesa aquí es la de un caballero con una cruz en su escudo que lucha contra dos unicornios. Es decir, un cruzado lucha contra el mal, encarnado por el unicornio. Y otra imagen aún más negativa y obscena del unicornio la encontramos en una sillería gótica de San Isidro (León, España) (fig. 8: "unicornio, penetrándose a sí mismo"). Ella nos da la pauta de lo que el unicornio significaba en lenguaje vulgar: el acto de autosatisfacerse.

Tratándose de un animal mitológico proveniente de la India, recurrimos a más de un diccionario para ubicar su significado. ¿Pero qué hacer, si expertos y diccionarios y todos coinciden

–como en el "exemplo XXXII" de El Conde de Lucanor– en que el unicornio es un animal que representa la virginidad[23]? Si el unicornio es un animal solitario, blanco y puro, ¿contra quién lucha entonces este cruzado? ¿Se trata aquí de una extraña crítica a la Cruzada? ¿Alguien grabó una cruz en el escudo de un caballero malvado? ¿O, como gustan afirmar, el artista no sabía lo que hacía y confundió los símbolos? ¿O acaso estas imágenes, al fin y al cabo, no representan nada claro ni específico?[24].

Las Actas del Concilio Sinodal de Douci (Francia) del año 871 d.C. me pusieron en la pista definitiva[25]. El lenguaje popular manejó una semántica diferente y hoy desconocida del unicornio, opuesta a la versión culta de proveniencia hindú, que justifica la imagen del claustro de Santa Sofía. Porque entonces "unicornio", en lenguaje popular, era tamaño insulto, tanto así que ser llamado unicornio daba derecho a responder con violencia[26]. El cruzado de Santa Sofía, entonces, lucha –coherentemente con la semántica popular– contra algo extremamente grosero, léase: contra el musulmán insultado de la peor manera.

Este capitel nos enseña a confiar en las imágenes y nos muestra que éstas no se explican ni por taras de artista, ni con arbitrariedades fantasiosas, supersticiones ni folclorismos. Las imágenes iban destinadas a la agitación del vulgo analfabeto, a la movilización del pueblo que las debía poder leer, para luego ser integrado en la Cruzada. Esto vale para todas las imágenes crudas que se repiten con sus variaciones a lo largo de toda la Europa occidental[27]. Toda demonología sirve a la demonización del Islam. Es la matriz de los programas iconológicos en las iglesias. Y no es exagerado afirmar que mucha iglesia construida entre 1030 y 1180 no fue más que el soporte material para esta iconología publicitaria de la Guerra Santa. Sólo una guerra en nombre de Dios pudo crear y legitimar imágenes en iglesias de máxima licencia y permisividad.

La mentira de lo apotropaico reinó cien años en las academias y escamoteó la Guerra Total como la originalidad del arte correspondiente a la Guerra Santa[28]. En las imágenes mencionadas hay numerosos atributos que yo he denominado *logos* y que identifican a los personajes como musulmanes (más tarde como judíos y/o herejes).

Paso entonces a referirme a un logo específico, el de personajes de ambos sexos que exhiben sus genitales. La probabilidad de que estas imágenes se refieran al Islam es considerable, ya que el Islam iba definido como secta sexualmente perversa, y su profeta, como un epiléptico lascivo, hijo de una fornicadora[29]. Interesa matizar en clave anti-islámica detalles y atributos de esos *logos* en figuras circuncisas y demonios. Las figuras, por ejemplo, que enseñan el ano, harían referencia al (supuesto) culto islámico de la sodomía. Las figuras megafálicas evocarían el mito anti-islámico que quería que a los musulmanes en el paraíso les crece desmesuradamente el miembro sexual para poder gozar de sus placeres. La lujuriosa exhibición sexual de las mujeres

---

23 Según Wikipedia, el unicornio "[...] durante la Edad Media, simbolizaba la virginidad".

24 Como sucede en algunos manuscritos góticos con las iluminaciones, que éstas no ilustran el texto.

25 Véase LANGE (2004).

26 Ver LANGE (2004). Por otras imágenes podemos deducir de qué insulto era sinónimo el de "¡Unicornio!".

27 La Cruzada es una Guerra de Dios sin precedentes, que no es ni defensiva ni justa, sino guerra de agresión, guerra total, con el fin de aniquilar un Islam definido como inmisionable y de salvar el sueño cristiano de un mundo cristianizado.

28 No estaría de más someter sobre la base de la Guerra Santa a lectura crítica los trabajos de Carl Schmidt.

29 A pesar de que queda mucho por investigar sobre leyendas e insultos cristianos contra el Islam, algo sabemos gracias a los trabajos de DANIEL, N., *Islam and the West. The Making of an Image*, Oxford, 1993; MASTNAK, T., *Crusading Peace. Christendom, the Muslim World, and Western Political Order*, Berkeley, 2002; TOLAN, J. V., *Saracens: Islam in the Medieval European Imagination*, Nueva York, 2002, todos ellos analistas del anti-islamismo en literatura. Confieso que no conocía a estos autores a la hora de publicar en 1994 por primera vez la clave anti-islámica, en: LANGE (1994). Mi pista era y sigue siendo entender a qué obedeció esa permisividad total en materia artística.

Figura 9. C. Lange: *Vista general del Juicio Final.* Luneta de la iglesia de St. Pierre et Paul, Beaulieu sur Dordogne, Corrèze, Francia, s. XII.

Figura 10. C. Lange: *Lado derecho, Juicio Final.* Luneta de la iglesia de St. Pierre et Paul, Beaulieu sur Dordogne, Corrèze, Francia, s. XII.

Figura 11. C. Lange: *Lado izquierdo, Juicio Final.* Luneta de la iglesia de St. Pierre et Paul, Beaulieu sur Dordogne, Corrèze, Francia, s. XII.

transportaría el significado de "musulmana = prostituta". En todo caso habrá quedado claro que, en clave anti-islámica, lascivia y prostitución son equivalentes del Islam y no de pecados o de una profesión dentro de la comunidad cristiana.

Sin poder explayarnos, busquemos entonces dar respuesta a la pregunta fundamental: ¿cuál es la semántica exacta de una exhibición sexual? Responderé utilizando lo que considero mi *Piedra de Roseta* para descifrar el exhibicionismo (figs. 9, 10 y 11), el portal de St. Pierre et Paul (Beaulieu sur Dordogne, Francia), del siglo XII. En él se representa la resurrección de los muertos y el Juicio Final. Apreciamos abajo, en ambos lados, la presencia de tres pequeñas figuras, no sólo ajenas a ese acontecimiento de máxima solemnidad teológica, sino burlándose de éste. A la derecha, la figura trata de seducir a un cristiano que reza, otra está a punto de enseñar su miembro y una tercera, un *afeminado* de raza africana –*logo* para el musulmán o pagano homosexual– haciendo el *gesto obsceno del dedo*, y equivalente a enseñar el sexo. A la izquierda vemos otras tres figurillas homólogas, dos bufones y un hermoso musulmán con turbante y barba partida[30]. Uno de los bufones hace con sus manos la señal de la *figa*, es decir, el símbolo del sexo femenino (equivalente directamente al gesto de la mujer enseñando su sexo). Las otras dos figuras están también a

[30] La barba partida es otro distintivo o *logo* para caracterizar al musulmán. Aparece en un capitel de Saint Benoît, junto al *hombre planta*, arquetipo del *greenman* gótico, que a su vez estigmatiza al musulmán como consumidor de plantas alucinógenas.

Figura 12. C. Lange: *Asno músico obsceno.*
St. Sever sur Audour, Francia, s. XII.

punto de mostrar el sexo. La escena es genial, porque hace chocar la importancia del Juicio Final con la desvergüenza de figuras que, además de marginales y extranjeras, se mofan y blasfeman de él mostrando sus genitales[31]. Que estos personajes insultantes deben merecer la muerte queda fuera de duda.

Generalizando, podemos decir que las figuras que enseñan su sexo no son pecadores cristianos y, si acaso, cristianos marginales. Por regla general son seres que pertenecen a otra comunidad religiosa diferente de la cristiana. Los bufones, al igual que acróbatas y prostitutas, no son representados como tales profesionales sino en cuanto son aliados directos o indirectos del poder y de la fuerza seductora del Islam y de su nefasta influencia, como es el caso de los músicos obscenos (fig. 12), quienes son directamente músicos árabes o músicos cristianos que deleitan a su público (cristiano) con música árabe[32].

Ninguna imagen obscena es entonces en su fondo historiada, apotropaica u ornamental. Estas imágenes encuentran su única justificación en su mensaje anti-islámico, sirviendo a la representación difamatoria del enemigo en una Guerra Santa. Así encontraron su sitio en capiteles y canecillos de iglesias, pudiendo también, por su importancia, aparecer en portales o muros interiores de iglesias (figs. 13 y 14).

Podemos concluir afirmando que lo que se pensaba marginal resultó ser central. Origen y función de la escultura grotesca –que apareció en la primera mitad del siglo XI en Francia– van determinados por la declaración de guerra inminente contra un Islam definido como "inmisionable",

[31] La exhibición de los propios órganos sexuales como caracterización del blasfemo se usa subentendiendo el sinónimo de resurrección y erección sexual, así lo atestiguan algunos chistes de la época. Siglos más tarde se usará la exhibición para representar a los protestantes, como podemos observar en la sillería de la catedral de Jaén.

[32] La presencia cotidiana de música árabe entre cristianos del suroeste de Francia está documentada. La música cristiana, por su parte, no quería servir a lo festivo y sensual sino a lo espiritual. En esta misma época, músicos cristianos en St. Martial de Limoges y en Paris inventan una nueva escritura musical que permitirá que en 1200 d.C. Perotín componga música polifónica de más de ocho voces, desencadenando así la revolución mediática en música, cuyas consecuencias vivimos hasta hoy.

Figura 13. C. Lange: *Figura obscena.* Portal de la iglesia St. Pierre, Theze, Francia, s. XII.

Figura 14. C. Lange: *Figura obscena silbando, con bigotes, tapándose las orejas con los pies como muecín, exhibiéndose.* Interior de la Catedral de Poitiers, Francia, s. XII.

para salvar el sueño católico del gobierno planetario[33]. Hoy seguimos siendo testigos de la amnesia de esta Guerra Total en nombre de Dios, que se sigue manifestando tanto en la marginalización de la percepción como en la de su interpretación, no permitiendo entender cómo se fue desatando en Occidente una auténtica revolución cultural al servicio de la Guerra Santa.

[33] Incluso en la catedral renacentista, construida en el interior de la mezquita de Córdoba, encontramos obscenidad.

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

DESTIERRO FÍSICO, DESTIERRO ESPIRITUAL. LOS SÍMBOLOS DE TRIUNFO SOBRE EL "INFIEL" EN LOS ESPACIOS SECUNDARIOS DEL TEMPLO ROMÁNICO*

INÉS MONTEIRA ARIAS
Instituto de Historia (CSIC)

Sabemos que la escultura románica se caracteriza por una ordenación espacial preconcebida y rígida, que llega a distorsionar las formas en beneficio de su adscripción rigurosa al marco arquitectónico. Al mismo tiempo, las distintas partes de la iglesia están jerarquizadas desde el punto de vista simbólico, lo que conlleva una clasificación jerárquica de los temas iconográficos que se encuentran en ellas. Así, una figura aparecida en el tímpano tendrá más importancia religiosa y espiritual que otra presente en un canecillo.

Pero la concesión de distintos valores a las figuras en función de su ubicación se produce, incluso, en la propia distribución interna de las escenas[1]. La representación de unos personajes encima de otros o pisándolos, por ejemplo, conlleva unas connotaciones de triunfo sobre los mismos, siendo especialmente apropiado para aludir a la victoria del bien sobre el mal. De este modo, la figura que está encima suele recibir valores positivos y la que está debajo, discriminatorios[2]. La misma noción fue inspiradora de elementos iconográficos muy reiterados, como la disposición del pórtico de las iglesias italianas apoyándose en dos leones. En éstas se representa el triunfo de la

* Este trabajo forma parte de una investigación destinada a la realización de una tesis doctoral, llevada a cabo en el Instituto de Historia del CSIC con una beca I3P Predoctoral concedida por el mismo organismo, bajo la tutela de Luis Caballero y la dirección de Miguel Larrañaga.

[1] Así, la disposición de una figura a la derecha del personaje principal implica una superioridad jerárquica frente al resto, mientras su disposición a la izquierda puede llegar a ser discriminatoria, GARNIER, François, *Le langage de l´image au Moyen Âge. Signification et Symbologie,* Le Léopard d´Or. Paris, 1982, p. 89.

[2] Garnier reproduce la inicial de un salterio donde se representa a los enemigos de Dios sometidos a los pies del Padre y del Hijo, GARNIER (1982): p. 111, fig. E. Este autor, cuyo trabajo consiste en el análisis de miles de imágenes del período que nos concierne, indica que una figura colocada sobre otra expresa las ideas de superioridad, dominación y victoria sobre el mal (p. 84). En la p. 85 reproduce una imagen de Zacarías aplastando a un diablo procedente de la Biblia de Sant Bénigne de Dijon, del siglo XII (Biblioteca Municipal de Dijon, ms. 21, fol 230 v). La disposición del adversario vencido sobre el que Dios o los santos posan los pies aparece con frecuencia, siendo el ejemplo más conocido la imagen de la Virgen pisando al Diablo, que tendrá una larga vida artística.

Iglesia sobre el mal, idea que encontramos también en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela donde el edificio aplasta literalmente a unos animales alusivos al pecado que forman el zócalo del que emerge la portada.

Igual que estos seres monstruosos, los canecillos soportan el peso del alero del edificio, aplastados por el mismo. Este es uno de los factores que han llevado a incluir a gran parte de las figuras aparecidas en los mismos entre los pecadores sobre los que triunfa la Iglesia. En todo caso, muchos autores han señalado la habitual representación de personajes marginales y de connotaciones negativas en estas partes del templo[3]. De este modo, parece como si la propia ubicación de los canecillos y sus figuras en zonas exteriores de la iglesia llevara consigo su expulsión de la fe, su destierro espiritual.

Gran parte de estas piezas representan condenas y pecados ya tipificados por los estudios de iconografía, pero muchos otros no han sido aun interpretados. Lo cierto es que la ausencia de temática bíblica en los canecillos ha llevado con frecuencia a los autores a considerar sus figuras como costumbristas y desprovistas de significado[4]. Y es que, en la mayoría de los casos, se trata de temas profanos de fuertes componentes fantásticos y de difícil interpretación. Pero el propio carácter simbólico de la imagen románica hace incoherente una eventual falta de mensaje en los canecillos. Por otro lado, estos temas profanos se repiten con idénticos rasgos en templos románicos franceses y españoles, lo que sugiere que no se trataba de asuntos meramente decorativos, sino de imágenes resultantes de un programa iconográfico preestablecido. Esta homogeneidad artística coincide con el propósito cluniacense y papal de unificar la Iglesia y el rito, de transmitir un mensaje común a la Cristiandad occidental.

El análisis de algunos temas iconográficos ubicados en partes subsidiarias permite acercarnos al tipo de colectivos, prácticas y hábitos que fueron censurados y, por tanto, segregados. Por ello, negar hoy en día la capacidad de los canecillos para transmitir mensajes en base a su ubicación o a su temática profana, equivale a perpetuar en historiografía los elementos de discriminación que llevaron a los hombres medievales a relegarlos al margen.

Entre los temas más reiterados en canecillos románicos destaca el de las cabezas que festonean los aleros de las iglesias (fig. 1). Estas no han recibido una explicación completa por parte de los especialistas, que suelen considerarlas "mascarones" o "cabecitas" con un carácter meramente decorativo[5].

---

[3] Agustín Gómez considera que los canecillos son un marco propicio para los temas secundarios o marginales, GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, *El Protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico,* Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval. Bilbao, 1997, p. 117. Sobre los canecillos como lugar para la representación de los márgenes de la sociedad, ver KENAAN KEDAR, Nurith, *Marginal Sculpture in medieval France. Towards the deciphering of an enigmatic pictorial language,* London, Brookfield, Ut, Scolar Press, 1995, pp. 15-24, aunque discrepo con esta autora cuando defiende que los canecillos, por presentar un estilo más dinámico y expresivo, son manifestaciones que conservan el espíritu del arte pagano y transgreden el arte oficial. Otro factor que ampara la valencia negativa de los temas de canecillos es su ubicación fuera del templo. Wirth señala que, en el ámbito monástico, la necesidad de representar el mundo exterior se exacerba por la clausura, siendo éste asimilado al mal, razón por la cual adquiere un aspecto monstruoso en el arte, WIRTH, Jean, *L´image à l´époque romane*. Les éditions du Cerf, 1999, Paris, p. 302.

[4] Agustín Gómez, aun siendo uno de los estudiosos que más han apreciado el simbolismo en la imagen profana, llega a indicar "No hay que olvidar que en la imagen existen múltiples elementos inútiles desde el punto de vista religioso-didáctico y estructural, pertenecientes en muchas ocasiones al ámbito de las curiositates" GÓMEZ GÓMEZ (1997): p. 21. Garland indica que los canecillos representan motivos no religiosos, añadiendo "sans que l´on puisse pour autant discerner un quelconque désir d´affirmer, de montrer quoi que ce soit de particulier". GARLAND, Emmanuel, *L´iconographie romane dans la région centrale des Pyrénées*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Toulouse Le Mirail, 1995, p. 191.

[5] GARLAND (1995): pp. 191, 291 (ver nota 4), denomina "máscaras humanas" a las cabezas, señalándolas como uno de los temas favoritos de la región que estudia (los Pirineos franceses) a pesar de confesar no poder otorgarles ningún significado. Por

Figura 1. Iglesia de San Cristóbal, Salamanca. Canecillos en forma de cabezas cortadas.

Pero la densidad de mensajes de la imagen románica y la necesidad de analizarla desde su contexto histórico justifica la propuesta de una nueva interpretación para estas cabezas. La importancia de la lucha contra el islam en el período que analizamos, por un lado, y por otro, la relevancia de las iglesias para la consolidación del poder religioso sobre el territorio en la Península, permiten interpretar algunas de estas imágenes como la representación de cabezas mutiladas en tanto que trofeos de guerra, tan familiares y frecuentes en el enfrentamiento entre cristianos y musulmanes.

Veremos cómo la decapitación de musulmanes fue un motivo enormemente extendido y generalizado en el imaginario occidental, convirtiéndose en una práctica revestida de un importante carácter simbólico de dominación y triunfo. La presencia de este *topos* en los cantares de gesta, en las crónicas y en algunos textos monásticos, y su propia sacralización, permite formular la hipótesis que lo relaciona con el motivo iconográfico aquí estudiado. Por ello, será a través del

su parte, Gómez expresaría: "Resulta difícil realizar una identificación entre las cabezas que con frecuencia aparecen en los canecillos y su integración en el grupo de los marginados por su sola presencia en un lugar aparentemente marginal" GÓMEZ GÓMEZ (1997): p. 21. Respecto a las cabezas de negros en canecillos considera que son ejemplos sin connotación "tan negativa", si bien reconoce que la representación del negro sirve en ocasiones para hacer referencia al enfrentamiento entre cristianos y musulmanes (pp. 107, 111).

análisis de la práctica histórica de la decapitación y de las connotaciones simbólicas que ésta adquiere en el contexto que nos concierne, como se justificará esta hipótesis. No obstante, conviene recordar antes de proseguir que las cabecitas representan a las almas bienaventuradas cuando aparecen en otras partes del templo, especialmente cuando están inscritas en roleos paradisíacos y en temas tan frecuentes como la Ponderación de las Almas o el Seno de Abraham.

La decapitación en al-Andalus

La decapitación de los vencidos ha sido llevada a cabo desde la Prehistoria y fue muy frecuente en la Antigüedad. Sin embargo, esta fue especialmente practicada en la Península por el poder andalusí desde el siglo VIII, con frecuentes ejecuciones públicas y la consiguiente exposición de las cabezas de los enemigos del poder establecido. Tras los motines e intentos de revuelta, el poder real acostumbraba a pinchar las cabezas cortadas en picas colocándolas a la vista de todos para disuadir de cualquier tentativa de rebeldía[6]. La decapitación estaba así dotada de un carácter ejemplar y, lejos de ser una modalidad de ejecución, se convirtió en una práctica revestida de gran simbolismo, realizada con posterioridad a la muerte del condenado[7]. Con frecuencia, las cabezas cortadas fueron colgadas en la Puerta de la Azuda en Córdoba, lugar emblemático de exhibición del poder omeya, cumpliendo su función intimidadora[8] (fig. 2). Tan frecuente debió ser esta costumbre, que llegó a convertirse en un tópico literario de componentes escenográficos, encontrándose en la literatura andalusí imágenes tan sobrecogedoras como la del almuédano llamando a la oración desde lo alto de una montaña de cabezas[9]. Es a partir del siglo IX cuando la práctica empieza a hacerse extensiva a los enemigos cristianos del norte, convirtiéndose a principios del siglo X, en tiempos de `Abd al-Rahman III, en característica del enfrentamiento cristiano-musulmán peninsular[10]. Se enviaban entonces a Córdoba, con frecuencia, las cabezas de cristianos

[6] PERES, Henri, *La poésie andalouse en arabe classique au XIº siècle. Ses aspects généraux, ses principaux thèmes et sa valeur documentaire*, Institut d´études orientales. Faculté de Lettres d´Alger, Paris, 1953, p. 441 y nota 4. El autor indica que las cabezas cortadas pinchadas en listones son un acompañamiento necesario del poder real andalusí, especialmente tras los motines e intentos de revuelta, emplazadas en lugares públicos o a las puertas de las ciudades para que todo el mundo las pudiera contemplar.

[7] PUENTE, Cristiana de la, "Cabezas cortadas: símbolos de poder y terror", en: *El cuerpo derrotado. Cómo trataban musulmanes y cristianos a los enemigos vencidos (Península Ibérica, ss. VIII-XIII),* Instituto de Filología, CSIC, Madrid, 30 de junio a 1 de julio 2005, CSIC, Madrid, en prensa. Deseo agradecer a la autora su generosidad al proporcionarme este trabajo un año antes de su publicación.

[8] Un historiador de la época de `Abd al-Rahman III escribía: "Bastaba salir de las puertas de la ciudad para ver una cabeza puesta en la punta de una lanza o el cuerpo crucificado de un ladrón o un rebelde", según SÁEZ, J. M., *El movimiento martirial de Córdoba. Notas sobre la bibliografía,* Universidad de Alicante, http://www.ua.es/personal/jms/hc/mov_martirial.PDF, Alicante, 2006, p. 60.

[9] PUENTE, en prensa.

[10] "Pero antes de que las tropas de `Abd al-Rahman III cortasen cabezas de cristianos, ya lo habían hecho con rebeldes musulmanes", en: FIERRO, Maribel, "Violencia, política y religión en al-Andalus durante el s. IV/X: el reinado de `Abd al-Rahman III", en: *De muerte violenta. Política, religión y violencia en al-Andalus*, CSIC, Madrid, 2004, p. 44. Según Barkai, es en los fragmentos conservados de la Crónica musulmana de `Abd a-Rahman III, donde se percibe un aumento de la hostilidad hacia el cristiano respecto a épocas anteriores, pues se definen como degolladores e idólatras a los cristianos de Evora, indicando igualmente la gran cantidad de cristianos que son decapitados en sus victorias, BARKAI, Ron, *Cristianos y musulmanes en la España medieval (El enemigo en el espejo),* Rialp, 1984, Madrid, p. 71. Por su parte, el trabajo de Maribel Fierro desarrolla ampliamente la práctica de la mutilación de cabezas cristianas y su izamiento en picas en tiempos de `Abd al-Rahman III, siendo innumerables según el testimonio de los autores hispanoárabes (p. 39). Frecuentemente eran presentadas ante el califa, citándose cabezas de vascones (p. 40), zamoranos (p. 41) y de los dimmíes (pp. 42-43).

Figura 2. Iglesia de Santiago, Puente la Reina, Navarra. Cabezas clavadas en picas.

víctimas de las guerras fronterizas, clavándose en picas "para anunciar la victoria del islam y la humillación del infiel"[11]. De este modo, la decapitación en al-Andalus no surgió en el enfrentamiento religioso contra los cristianos, pero fue convirtiéndose paulatinamente en elemento distintivo del mismo. Es en este contexto como las cabezas cortadas alcanzan un gran simbolismo, donde no sólo se trataba de ratificar el poder soberano, sino también el dominio territorial y el religioso[12].

Los "musulmanes decapitadores" en el imaginario cristiano

La idea de los musulmanes como crueles decapitadores se haría enormemente popular en los textos y leyendas cristianas peninsulares y francas. Generalmente, la mención en crónicas y cantares de gesta de esta práctica mutiladora por parte de los *sarracenos* viene a emplearse para

[11] SÁEZ (2006): p. 60. Muy representativo a este respecto resulta el relato del *Dirk bilad al-Andalus* sobre la aceifa dirigida por Almanzor contra Barcelona, donde se narra la toma de la ciudad mediante el lanzamiento de cabezas de cristianos en lugar de piedras, recogido por PUENTE (2007), en imprenta, lo extrae del DB, 159/199.

[12] PUENTE, en prensa.

legitimar la aniquilación de "infieles" llevada a cabo por los cristianos[13]. Así lo vemos en las crónicas hispanas y en las de cruzada, donde se aprecia una clara voluntad de crear una imagen cruel del adversario[14]. No obstante, la noción de un enemigo malvado que decapita al guerrero o al mártir de la fe, encuentra su mayor divulgación en los cantares de gesta. Si ha de evocarse una leyenda en la que las cabezas cortadas adquieran un máximo protagonismo, esta es la de los *Siete Infantes de Lara*, en la que los malvados son los propios tíos de los infantes, que les preparan una emboscada en tierras andalusíes para que sean decapitados por los soldados de Almanzor (26). El caudillo musulmán presentará al padre de los infantes las cabezas de sus hijos, momento en el que la narración se recrea en el patetismo de la escena. Gonzalo Bustos toma una a una, en sus manos, las cabezas de sus hijos, ensalzando las cualidades que adornaban la personalidad de cada uno. Ni siquiera él mismo es ajeno a su capacidad conmovedora, pues reconoce "dexe con mi tierno llanto / las piedras enterneçidas"[15]. La popularidad de esta historia y la impactante presentación de las cabezas, pudieron influir en la divulgación del icono del cráneo mutilado. Otros poemas épicos, como el *Cantar de Sancho II y el Cerco de Zamora*, transmitido por el romancero, hacen referencia a la costumbre islámica de decapitar a los cristianos[16], idea que perdura en el *Poema de Fernán González* y en la obra de Gonzalo de Berceo[17].

La epopeya francesa recogerá la misma idea. En la *Canción de Roldán*, Marsiles dice con orgullo haber decapitado a los cristianos Basilio y Bazán, causando con ello gran dolor a Carlomagno[18], mientras en la *Chanson d´Aiquin* se describe el tétrico espectáculo de una ciudad musulmana circundada por cabezas clavadas en picas[19].

La noción cristiana de la decapitación practicada por musulmanes, encuentra su reflejo en el arte. Así, en la iglesia del Rivero de San Esteban de Gormaz vemos la representación de un musulmán, con una cabeza asida a su cinturón (fig. 3) cuyos rasgos fisonómicos se corresponden perfectamente con los del propio personaje que la porta, lo que nos permite identificarla como tal. Se trata de una magnífica transposición gráfica de la cabeza trofeo, tantas veces evocada en las epopeyas de la época. En el poema *Floovant* (siglo XII), Ferragu transporta colgando de su silla de montar las cabezas de diez cristianos que acaba de matar, y en la *Chanson des Saisnes* (último

---

13 La principal justificación de la guerra y de las barbaries cometidas por cristianos en los cantares de gesta consiste en subrayar la crueldad musulmana, BANCOURT, Paul, *Les Musulmans dans les Chansons de Geste du Cycle du Roi,* Université de Provence, Marsella, 1982, t. I, pp. 114-133, 156-173.

14 Barkai indica que en las crónicas francesas destaca la acusación de crueldad a los musulmanes con el fin de legitimar los actos de aniquilación perpetrados por los cristianos en contra de los musulmanes, BARKAI (1984), pp. 139 y 159.

15 *Cantar de los Siete Infantes de Lara*. Cantares de gesta medievales, ed. Manuel Alvar, Porrúa, Méjico, 1986, pp. 19-68, p. 45, vv. 264-267; también MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La leyenda de los Infantes de Lara. Obras Completas de R. Menéndez Pidal, I.* Hernando, Madrid, 1934, p. 99.

16 *Cantar de Sancho II y Cerco de Zamora*, ed. Carola Reig, CSIC, *Revista de Filología Española,* Anejo XXXVII, Monográfico, Madrid, 1947, p. 314, vv. 249-263.

17 *Poema de Fernán González*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, VIII, p. 43: "Muchos son syn[es] guisa los pueblos renegados, / caveros e peones todos byen aguisados, /somos poca conpanna de armas muy menguados, / seremos sy nos vençen todos descabeçados". En el siglo XIII, Gonzalo de Berceo conservaría esta idea, al presentar a un cautivo cristiano temeroso de ser "descabeçado" por *moros* en su *Vida de Santo Domingo de Silos*, en: BERCEO, Gonzalo de, *Obras completas,* Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2003, 711, p. 478.

18 *La Canción de Roldán,* trad. Marcelo Gaya y Delrue, Librería General, Zaragoza, 1959, vv. 489-491, p. 40. Se vuelve a aludir a este suceso en vv. 206-209, pp. 27-28. Más alusiones a la decapitación llevada a cabo por musulmanes en el mismo poema en vv. 57-59, p. 21 y vv. 935-936, p. 60.

19 Esta es *Gardaine*, en la *Chanson d´Aiquin*, vv. 2.410-2.414, recogida junto a otros ejemplos por BANCOURT (1982), t. I, p. 233.

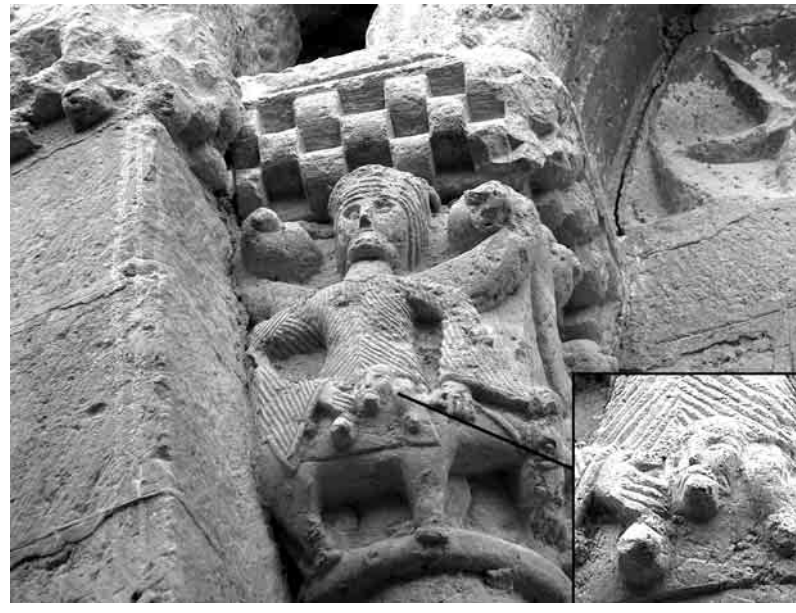


Figura 3. Iglesia del Rivero, San Esteban de Gormaz, Soria. Musulmán ecuestre con una cabeza cortada asida a su cinturón.

tercio del siglo XIII) se dice literalmente que un "oscuro sarraceno" pretende cortar la cabeza del héroe para hacerse un trofeo[20].

La decapitación de musulmanes por los cristianos occidentales

Sabemos que las cabezas eran familiares a los pobladores de los reinos hispanos, pues varios fueros exigen la prueba de la cabeza para poder cobrar la recompensa por el asesinato de un espía de frontera[21]. Innumerables fuentes cristianas demuestran que la decapitación de musulmanes fue una práctica frecuente, llegando incluso a ser recogida por algunas crónicas árabes, tan reacias a reconocer las victorias del enemigo. Gracias a éstas sabemos que ya Alfonso III había mandado colgar a principios del siglo X la cabeza de Ibn al-Qitt de la puerta de Zamora[22]. Así, la decapitación se convierte en una práctica habitual en las guerras peninsulares y orientales contra los musulmanes, formando parte de lo que parece un ritual de ceremonia de prestigio militar y religioso. La *Crónica del Emperador Alfonso VII* es muy representativa en este sentido, pues cuenta cómo en 1143 la hueste cristiana entra en Toledo con las cabezas de reyes y caudillos

[20] *Les Anciens Poètes de la France. Floovant*, ed. M. F. Guessard, ed. Kraus Reprint, Liechtenstein, Holanda, 1966, vv. 354-355, p. 12. *Chanson des Saisnes*, v. 7012, recogido por BANCOURT (1982), t. I, p. 233, t. I, p. 178.

[21] En los fueros de frontera castellano-aragoneses se fijaban recompensas para los que mataran a los espías fronterizos, siendo preciso llevar consigo la cabeza de los mismos para percibir la prima, GARCÍA ULECIA, Alberto, *Los factores de diferenciación entre personas en los fueros de la Extremadura castellano-aragonesa*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1975, p. 9. En el Fuero de Alcaraz se expresa: "Et quicabeça de enaziado aduxiere aya V marauedis", recogido por MAÍLLO SALGADO, Felipe, "La Guerra Santa según el derecho mâliki. Su preceptiva. Su influencia en el derecho de las comunidades cristianas del medievo hispano". *Studia Historica Hª Medieval*, vol. I, nº 2, 1983, p. 38.

[22] PUENTE, en prensa.

musulmanes, colocándolas en las partes más altas de la muralla[23]. Además se aprecia en este texto una clara sacralización de la práctica decapitadora, convirtiéndose el cráneo enemigo en la prueba de que Dios está con los cristianos. El ritual de colocar en lo alto de las murallas, torres y puertas tan siniestros botines y la idea de los mismos como testimonio de la ayuda divina en la batalla, lleva a considerar la relación de las cabezas esculpidas con el mismo imaginario de triunfo y legitimación guerrera. Por otro lado, la captura de cabezas musulmanas no sólo fue común en la Península pues, en Oriente, los cruzados llevaron a cabo decapitaciones indiscriminadas, y así lo recogen la *Anonymi Gesta* y la *Conquista de Jerusalén*[24], entre multitud de fuentes.

Las cabezas de musulmanes en el imaginario cristiano occidental

No obstante, para consolidar la hipótesis que convierte las cabezas románicas en los tétricos trofeos de victoria de los que hablamos, es preciso demostrar que la práctica fue popularmente conocida y que alcanzó una importante dimensión simbólica dentro del imaginario común. Y es en el análisis de los cantares de gesta donde comprobamos que las cabezas de musulmanes fueron un motivo recurrente, convirtiéndose en portadoras de las cualidades guerreras del cruzado que las apresa, como auténtica garantía de su condición de buen caballero cristiano. En el *Cantar de Mío Cid* se habla de las cabezas cayendo al suelo con sus yelmos en el campo de batalla[25], idea que reaparece en el *Cantar de Roncesvalles*, donde se alude a la decapitación de musulmanes por Roldán con las siguientes palabras: "assí se entra por los moros como segador por pan, / assí derriba cabeças como peras d´ un peral"[26]. También la *Canción de Roldán,* entre innumerables gestas francesas, recoge este elemento sucesivas veces[27]. La ostensión de estos trofeos macabros constituye la expresión gráfica y demostrativa de las virtudes guerreras. Por ello, en la épica, el descabezamiento de *paganos* llega incluso a garantizar el éxito del caballero con las mujeres, en un proceso de auténtica frivolización del tema. En la *Chanson d´Otinel*, una musulmana se enamora del héroe cristiano por haber decapitado a cien enemigos[28]. Este no es el único ejemplo en el que la fiereza sanguinaria del héroe seduce a una *sarracena*. En la *Chanson d´Aiol* la musulmana sólo caerá rendida a los pies del caballero cuando le ve decapitar a su tío, a su hermano y a sus dos primos, sucesivamente[29].

Los cráneos enemigos adquieren tal importancia dentro del ceremonial de la guerra sacralizada, que se emplearán figuras de santos y pasajes bíblicos para proporcionar completa coherencia doctrinal a estos rituales de victoria. Realidad y leyenda se entremezclan así en un tétrico imaginario de miembros amputados que acaba convirtiéndose en símbolo del poder sobre el territorio. Un buen ejemplo es el pasaje de la lucha de David contra Goliat, comparado frecuentemente en

---

[23] *Crónica del Emperador Alfonso VII*, traducción y notas M. Pérez González, ed. Univ. León, 1997, Libro II, 71 (166), 72 (167), p. 117.

[24] COHN, Norman, *Les Fanatiques de l´Apocalypse,* ed. Julliard, Paris, 1962, pp. 54-57; BARKAI (1984): p. 168.

[25] "Tantas cabeças con yelmos q*ue* por el campo caen", *Cantar de Mío Cid*, ed. Francisco Marcos Marín, Biblioteca Nueva, 1997, Madrid, v. 2.405, p. 428.

[26] *Cantar de Roncesvalles. Cantares de gesta medievales*, ed. Manuel Alvar, Porrúa, Méjico, 1986, vv. 23-24, p. 16.

[27] *Canción de Roldán* (1959), vv. 481-482, pp. 38-40; vv. 1.906-1.906, p. 103. Lo encontramos también, en: *Fierabras*, *Les Anciens Poètes de la France. Fierabras*. Ed. M. F. Guessard. Kraus Reprint, Liechtenstein, Holanda, 1966; así como, en: *Anséis de Carthage*, v. 10.967, recogido por BANCOURT (1982), t. I, p. 233, t. I, p. 500.

[28] Alfamie se enamora de Ogier en la *Chanson d´Otinel, Les Anciens Poètes de la France. Otinel*, edición de M. F. Guessard, ed. Kraus Reprint, Liechtenstein, Holanda, 1966, vv. 1.025-1.030, p. 36.

[29] Esta es Miribien, *Aiol, Chanson de Geste,* ed. J. Normand y G. Raynaud, Firmin Didot, 1877, Paris, vv. 5.508-5.619, pp. 160-164.

las fuentes cronísticas y épicas con las guerras entre cristianos y musulmanes, como referente bíblico fundamental. Este permite apoyar el tópico del triunfo de unos pocos sobre muchos, que viene a exaltar al bando numéricamente inferior, evidenciando que Dios está de su parte[30]. Esta comparación fue especialmente apropiada, pues Goliat representa en el Antiguo Testamento al extranjero, concentrando toda la carga simbólica de lo extraño y ajeno[31], además de ser en este pasaje donde la cabeza es el trofeo y símbolo de la victoria, con la que David entra en la ciudad de Jerusalén.

La presencia de cabezas cortadas esculpidas en las iglesias constituye una exaltación de esta práctica y legitima ante el creyente la necesidad de la guerra contra los musulmanes (figs. 4 y 5). No debemos olvidar que las figuras adosadas al templo, inmortalizadas en piedra, tenían una inmensa autoridad para los fieles. Por ello, fue necesario servirse de la imagen para predicar la guerra contra el islam: por su mayor eficacia que la palabra, por su capacidad de alcanzar a todas las sensibilidades, por constituir una ratificación y una demostración de las predicaciones.

En la gran basílica veneciana de Torcello, el mosaico del Juicio Final presenta unos pequeños demonios azules que parecen jugar a la pelota con las cabezas de los enemigos de Cristo condenados a las llamas infernales. André Grabar indica que una de estas cabezas pertenece a Mahoma, que aparece junto a un emperador, y demás jefes militares[32]. Y es que la cabeza cortada adquiere máximo simbolismo cuando pertenece a un dirigente enemigo, caracterizando generalmente a un insigne jefe militar. Se trata de una asimilación que asocia su cráneo mutilado a sus huestes, así como al territorio disputado en el combate.

Otro elemento que permite especular con la identidad musulmana de algunas de estas cabezas es la barba dividida en dos mechones, que la escultura presenta con frecuencia (fig. 6). La representación de Mahoma y sus seguidores con la barba bífida en algunos manuscritos de principios del siglo XV[33] nos ha llevado a pensar que quizá este rasgo ya fuera distintivo de los mismos en los siglos anteriores, pues lo encontramos con insistencia en iglesias románicas de ámbitos geográficos muy diversos. La idea de los musulmanes barbados se hace palpable en las Cantigas, que hablan de "gente dessa, fea et baruuda" o de "muitos mouros baruudos"[34]. Pero la certeza de que algunas de las cabezas que encontramos en las iglesias estaban asociadas a los musulmanes deriva del hecho de que, muchas

[30] Este es muy frecuente en las crónicas castellanas, donde se alude al pueblo cristiano como a aquél que venció o vencerá sobre un enemigo extranjero y más numeroso, gracias a la ayuda divina, BARKAI (1984): pp. 113. Contamos con varios casos medievales documentados en los que un obispo o un jefe militar se sirven de la parábola de la lucha de David con el gigante para alentar a las tropas, recogidos por FLORI, Jean, *La guerra santa. La formación de la idea de cruzada en el Occidente cristiano*, Trotta, Universidad de Granada, Madrid, 2003, p. 135. En el *Poema de Fernán González*, se identifica a Almanzor con "Golías" y al conde con David, *Poema de Fernán González* (1973): X, p. 53. Sobre la identificación del *sarraceno* con un gigante y con Goliat ver BANCOURT (1982): t. I, pp. 30, 76. La comparación de los cristianos con David y de los musulmanes a Goliat está presente también en las crónicas: en la del Pseudo Turpín (*Karolellus atque Pseudo-Turpini Historia Karoli magni et Rotholandi,* ed. Paul Gerhard Schmidt, Stutgardiae et Lipsiae; Leipzig, 1996, Golias IV, 1, p. 77), en la Silense *(Historia Silense*. Ed. J. Pérez de Urbel y A. González Ruiz-Zorrilla, CSIC, Madrid, 1959, 23, p. 134) y en la Compostelana (*Historia Compostelana*, ed. E. Falque Rey, Akal, Madrid, 1994, Libro II, LIII, p. 392).

[31] Se trata, precisamente, de un extranjero en el sentido de *pagano*, el Filisteo, siendo su extranjerismo acentuado por la condición de pagano incircunciso, COUFFIGNAL, Robert, "David et Goliath: Un conte merveilleux. Étude littéraire de 1 Samuel 17 et 18, 1-30", *Bulletin de Littérature Ecclésiastique*, IC, 4, 1998, pp. 434-435.

[32] GRABAR, André, *La Peinture Byzantine*, Skira, Ginebra, 1990, pp. 191-121.

[33] Reproducidos, en: DEVISSE, Jean, *L´image du Noir dans l´Art Occidental, II, Des premiers siècles Chrétiens aux "Grandes Déscovertes"*, t. II, ed. Bibliothèque des Arts, Paris-Friburgo (Suiza), 1979, p. 100.

[34] Cantiga 181: "gente d´essa, fea et baruuda" y Cantiga 215: "con muitos mouros baruudos", en: ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, Real Academia Española y Caja de Madrid, Madrid, 1990, vol. II, pp. 256 y 300.

Figura 4. Cabezas en canecillos de diversas iglesias españolas. Por orden de aparición: iglesia de San Martín de Artáiz (Navarra); ermita de Sto. Cristo, Coruña de Conde (Burgos); ermita de los Stos. Mártires, Garray (Soria); iglesia de San Esteban, Allariz (Orense), iglesia de Sta. María, Sta. Cruz de la Serós (Huesca); iglesia de la Virgen de la Soledad, Calatañazor (Soria).

Figura 5. Cabezas en canecillos de iglesias francesas. Por orden de aparición: catedral de St. Étienne, Cahors (Lot); iglesia de St. Salvy, Alby (Tarn); iglesia de Maguelone (Languedoc); abadía de Moissac (Tarn y Garona); basílica de St. Sernin, Toulouse (Alta Garona); catedral St. Bertrand de Comminges (Alta Garona).

de ellas, poseen rasgos fisonómicos de raza negra caracterizados con claridad (fig. 7). Sabemos que, en la Península, los negros fueron conocidos a través de su presencia en las huestes almorávides y posteriormente en las almohades[35], que engrosaron sus ejércitos con esclavos subsaharianos. Su presencia debió suscitar cierta curiosidad, pues su imagen aparece en la

35 GARCÍA FITZ, Francisco, *Relaciones políticas y guerra. La experiencia castellano-leonesa frente al islam. Siglos XI-XIII*., ed. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 83-84. Sobre el distinto trato en las fuentes a "agarenos" (andalusíes) y "moabitas" (nordafricanos) tenemos diversos ejemplos: *Crónica del Emperador Alfonso VII* (1997), Libro I, 35-41, pp. 74-76; Historia Compostelana (1994), Libro I, cap. XXIX, p. 125. Ver también BARKAI (1984): pp. 139-141.

Figura 6. Cabezas con barba dividida en dos mechones en canecillos de diversas iglesias. Por orden de aparición: basílica de St. Sernin, Toulouse (Alta Garona); iglesia de St. Pierre de Aulnay (Poitou); iglesia de San Martín de Frómista (Palencia); iglesia de San Esteban, Allariz (Orense); iglesia de Caballar (Segovia); catedral de St. Étienne de Cahors (Lot).

Figura 7. Cabezas de negros en canecillos de iglesias francesas. Por orden de aparición: iglesia de Nouaillé-Maupertuis (Poitou); catedral de St. Étienne, Cahors (Lot); las dos últimas corresponden al interior de la catedral de Ste. Marie, Oloron (Pirineos).

escultura románica convirtiéndose en la expresión más negativa del enemigo islámico, con el que los negros eran indefectiblemente identificados (fig. 8). El negro viene a ser la representación del musulmán en la que su concepción como *el Otro* queda más subrayada, y en ella se concentran varios factores de discriminación: el religioso, el racial y el de orden social, por su condición de esclavos. En todo caso, la representación de negros demuestra la conexión de la escultura con el contexto que la rodea y, particularmente, con las estrategias políticas y militares frente al islam. La imagen artística sirvió así de soporte para la propaganda de las cabalgadas, dirigidas ahora contra los almorávides y almohades de manera concreta.

Las cabezas cinceladas en piedra que coronan las iglesias vendrían a divulgar esta práctica tan restringida a las zonas propiamente en conflicto, multiplicando su capacidad de alcance y su

Figura 8. Cabezas de negros en canecillos de iglesias españolas. Por orden de aparición: iglesia de Beleña de Sorbe, arquivolta (Guadalajara); iglesia de la Virgen de la Soledad, Calatañazor (Soria); iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción, Jaramillo de la Fuente (Burgos); iglesia de San Bartolomé, Campisábalos (Guadalajara).

carácter simbólico. No hay que olvidar que la decapitación no fue un método de ejecución, sino un acto *post-mortem* encaminado a proclamar triunfo y conquista. Así, las cabezas no adquirieron tanta importancia para los partícipes directos en la guerra como para el resto de la población que recibía el mensaje del triunfo a través de éstas, las cuales, a su vez, figuraban explícitamente el horror del conflicto existente.

No obstante, la presencia de cabezas en un ámbito geográfico tan amplio y concretamente en Francia, donde la familiaridad con el islam era menor, nos lleva a buscar una acepción más amplia de estas representaciones. Igualmente, las numerosas cabezas gesticulantes y burlescas requieren otra interpretación. Sabemos que la gesticulación de las figuras conlleva connotaciones negativas y demoníacas, y en todo caso, indica la presencia de cabezas vivas. Resulta así más factible que muchas de las cabezas cortadas en los canecillos encarnaran las almas condenadas a las llamas infernales, como simples contrafiguras de las cabecitas-alma bienaventuradas de las que hablábamos al principio. El simbolismo románico, al igual que el pensamiento teológico del momento, llevaba a cabo continuos paralelismos entre la realidad física y la trascendente. Las cabezas cortadas de los enemigos de la Iglesia permitirían evocar el alma de los pecadores, y entre ellos la de los *infieles*, que aparecerían junto a otros castigos en los canecillos, ejemplificando el destino que aguarda a todo aquél que se desvíe del camino marcado por Dios.

Pervivencia de las “cabezas de moro”

Sin embargo, algo debió subsistir de la noción de “cabeza-trofeo” en esta imagen, que daría su gran salto a la heráldica, donde se perpetúa hasta la actualidad. La *cabeza de moro* es un símbolo muy reiterado en los escudos de armas europeos, constituyendo una clara alusión a las batallas perpetradas contra árabes, bereberes o turcos por los ancestros del portador. La encontramos en sellos catalanes a finales del siglo XIII, donde aparece también

la cabeza de negro[36]. Innumerables linajes españoles conservan la *cabeza de moro*, en ocasiones con corona, aludiendo a un rey musulmán que fuera derrotado[37].

Es así como el tema que estudiamos deja de ser marginal para convertirse en una insignia de importancia. Esta hace referencia de modo evidente a las cabezas-trofeo, en contextos medievales y modernos en los que el grado aristocrático y la "limpieza de la sangre" respecto a musulmanes y judíos estarán íntimamente relacionados, particularmente en España[38]. Pero no se trata de un motivo exclusivo de la heráldica hispana, pues lo encontramos también en escudos de armas de tan variada progenie como los italianos, sardos o alemanes, que conservan este símbolo sangriento de raíces tan profundas[39]. No cabe duda de que el tema adquiere popularidad en la heráldica, conservando una forma desnaturalizada y simbólica, que hace menos evidente, a primera vista, su sangrienta naturaleza. Sólo algunos escudos nobiliarios españoles hacen una referencia más explícita a las cabezas enemigas cercenadas en batalla, incluyendo el brazo decapitador que recuerda la procedencia del cráneo mutilado[40].

Escudos como el de la Comunidad Autónoma de Aragón, mantienen hoy las *cabezas de moros*, en alusión a un pasado lejano[41], pero que parece no haber desaparecido del todo, al menos en sus raíces simbólicas. No en vano, se han producido recientes polémicas en virtud de este simbolismo, tras las que se ha determinado retirar el escudo del Salón de Plenos de las Cortes de esta comunidad. Reencontramos también la *cabeza de rey moro* en el escudo del actual papa, Benedicto XVI, el cual ha sido recientemente confeccionado con motivo de su acceso al trono papal, si bien esta cabeza ya estaba en su escudo de Cardenal[42].

Es así como las imágenes y los símbolos viajan a través de los siglos. Puede afirmarse que el tema de la *cabeza de moro* no surgió con la consolidación de la heráldica, pues está presente en el imaginario común y en el arte de épocas anteriores. Aunque probablemente un gran número de las cabezas románicas no hagan referencia al musulmán, esa identificación para muchas otras está

---

[36] Sagarra recoge este tipo de sellos desde finales del siglo XIII hasta finales del XV, empleados por Jaume II, Alfons II, Alfons III, Pere III y Joan II; SAGARRA, Ferrán de, *Sigillografía catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya,* vol. I, D´Henrich ICa, Barcelona, 1916, nº 37, 39, 47, etc.

[37] La *cabeza de moro* es un símbolo heráldico recurrente que permanecerá largo tiempo, CADENAS Y VICENT, Vicente de. *Diccionario Heráldico. Términos, piezas y figuras usadas en la ciencia del blasón,* Hidalguia, Madrid, 1983, p. 254, nº 829 y nº 830; VALERO DE BERNABÉ, Luis y MÁRQUEZ, Vicente María, *Simbología y diseño de la heráldica gentilicia galaica,* Hidalguía, Madrid, 2003, pp. 288, 295, nº 701.

[38] La noción de limpieza de sangre en los informes sobre individuos que deseaban acceder a grupos de prestigio como órdenes o cofradías, está presente en la Península desde los siglos XIII y XIV siendo especialmente característicos del XV y el XVI, JARQUE MARTÍNEZ, Encarna Mª, *Los procesos de limpieza de sangre en la Zaragoza de la Edad Moderna*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1983, p. 14, hasta suprimirse en 1756, HERNÁNDEZ FRANCO, Juan, *Cultura y limpieza de sangre en la España moderna. Puritate Sanguinis*, Universidad de Murcia, Murcia, 1996, p. 80-86. El objetivo del requisito de "limpieza de sangre" era frenar el acceso de los conversos a instituciones de honor. No cabe duda de que la presencia de una *cabeza de mor*o en un blasón pretendía evidenciar la condición de cristiano viejo del portador y su linaje.

[39] BASCAPÈ, Giacomo C. y PIAZZO, Marcello del, *Insigne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna*, Ministero Per I Bieni Culturali e Ambientali, Roma, 1983: pp. 280, 687, 1045.

[40] Es el caso del que se encontraba en la casa de los Alfaro en Caravaca de la Cruz del siglo XVII o el de la casa de los Collado de Corral de Almaquer del siglo XVI, ver Muñoz Martínez, Ana Belén, "La casa de los Collado de Corral de Almaquer (Toledo): estudio histórico-artístico", *Anales Toledanos,* vol. XVII, 2006, pp. 81-145, p. 93, fig. 1. Querría agradecer a la autora sus indicaciones sobre la existencia de estas imágenes.

[41] La propia ley 2/1984, de 16 de abril, recoge su uso documentado desde Alfonso II de Aragón y, físicamente, desde 1499. El Artículo 4, en su disposición segunda, lo define como "cabezas de moro", consultable en Internet: http://www.cortesaragon.es/bases%5Cboca2.nsf/(D) /AB7F189336F4C4 5AC1256C59002DA7D0?

[42] http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/elezione/stemma-benedict-xvi_sp.html.

suficientemente justificada. El empleo de esta imagen entra en perfecta consonancia con el contexto de lucha contra el islam, en el que la guerra ideológica acompañó e incluso precedió a la guerra militar. La predicación y la propaganda en la movilización cristiana contra los musulmanes fueron de inmensa importancia en la consecución de objetivos guerreros. Es más, podría decirse que la ocupación de tierras musulmanas nunca hubiera sido efectiva de no ser por la persuasión de los partícipes en la misma, que en la mayoría de los casos acudieron voluntariamente al combate. Por otro lado, la sacralización de las cruzadas por parte de las autoridades eclesiásticas está ampliamente estudiada en lo que respecta a las fuentes escritas[43], y muy poco en relación con la imagen, a pesar de ser ésta el elemento pedagógico fundamental empleado por la Iglesia. Tenemos, por tanto, numerosos indicios para pensar que la campaña contra el islam encontró en la piedra un privilegiado medio de difusión y legitimación.

[43] Sobre la sacralización de la guerra contra el islam existe una amplísima bibliografía que no puede ser reproducida aquí. Un buen libro al respecto es FLORI, J. (2003).

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

LOS MÁRGENES SENSUALISTAS DE LA ESTÉTICA MEDIEVAL

JOSÉ GASPAR BIRLANGA TRIGUEROS
Universidad Autónoma de Madrid

La historia de las ideas estéticas medievales, sus distintas teorías del arte, la filosofía misma del arte implicada, los distintos componentes, procesos y funciones del ámbito estético y artístico sin duda han tenido en el mundo medieval una interpretación canónica, ortodoxa y privilegiada más palmaria y constante que en otros períodos históricos. Pero no es menos cierto que en el itinerario que traza ese discurrir "oficial", regulado y acomodado a la reinterpretación cristianizante de las tesis de la antigüedad cabe una mirada a los márgenes más intencionadamente desatendidos, cuando no ocultados, en la idea de una primigenia y adecuada interpretación subsidiaria y contenida de la belleza en relación al bien. Uno de esos márgenes relegados es sin duda el sensualista e inmanente frente al espiritual y transcendente. Siempre miramos con los ojos y los ojos de la imaginación, pero siempre también, nuestra mirada está adiestrada desde un orden.

Ahora bien, esta misma dicotomía que separa y distingue a favor de la consideración de la belleza espiritual y trascendente requiere, como supo ver muy bien en general toda la estética medieval, en mayor o menor medida, un análisis y posterior teorización de la belleza inmanente, material y sensualista, respecto a la cual, caracterizar por oposición o/y separación la consideración más espiritualista de la belleza y la dimensión más trascendente del arte medieval.

Una mínima enumeración de indicaciones puede arrojar luz al respecto: la cuestionada idea de la indisolubilidad de la *kalokagathía* (belleza y bien) y sobre todo la *principialidad* del Bien sobre la Belleza –ya presente en la versión Vulgata de los textos sagrados frente a la versión de los setenta–; las raíces más propiamente neoplatónicas que platónicas desde las que San Agustín cristianiza sus posiciones estéticas; la eclosión optimista de la reflexión estética, al menos en tres ocasiones, y en todas ellas en el marco de una reconsideración de la experiencia estética del hombre como vía de acceso a lo divino y su correspondiente efecto en la materialización de las obras de arte, que alcanza hasta el llamado materialismo místico más propio de Oriente que de Occidente, entre otros muchos aspectos, no hacen sino desvelar una línea de continuidad sensualista de lo que cabe explícitamente reconocerse en las reflexiones estéticas y artísticas de y sobre la época, si bien, relegada a los márgenes de un teocentrismo espiritualista y transcendente de marcado sesgo místico.

Ahora bien, en sus márgenes, cabe reconocer una progresiva atención –sin desdeñar la función instructivo y pedagógica, estrictamente catequética, del arte– a otras lecturas estético-artísticas de esas mismas fuentes de la Estética y la Teoría del Arte Medieval que muestran una sensibilidad bien distinta que fraguará finalmente en unas consideraciones estéticas, en primer término, más ascéticas que místicas, más sensualistas que espiritualistas, más estéticas que religiosas, tan sensoriales como

intelectuales, que pueden resumirse, en expresión de G. Duby, en "La Europa de los palacios", pero que puede rastrearse con anterioridad, incluso desde los mismos textos que sirvieron a la interpretación oficial de la ortodoxia estética que marca el contrapunto de las dicotomías anteriores.

I

Ubicar la propuesta de una estética sensualista en el marco general en la cultura medieval ha de contar con una cuestión propedéutica básica: su consideración dentro de la *marginalidad* de esa cultura medieval de referencia, respecto a la cual tienen y toman sentido lo marginal y sus espacios. Pretender una lectura distinta, que haga de lo marginal lo principal y centro de referencia, en nuestro caso, respecto a la estética medieval, no sólo carecería de sentido, sino que falsearía el curso de los acontecimientos, y la intención de estas jornadas.

Ahora bien, desde esa acotación, es igualmente necesario reconocer que en el discurrir de la estética en el marco de la cultura medieval no todas las estéticas que se propusieron fueron ni plena, ni igualmente contrarias a la consideración sensista y sensualista de las obras artísticas. Así, la presencia no constante y generalmente implícita o larvada, así como su teorización negativa –como *contra-teoría*– de lo que debieran ser los principios estéticos a considerar, confirma su carácter ideológicamente marginal al igual que también la necesaria marginalidad de sus espacios de representación y consideración, como ha apuntado Eco[1].

En general puede afirmarse que lo que fuera y se postulara del arte de aquel tiempo toma su sentido, tanto desde un mundo señorial y eclesial, cuanto desde un sentido transcendente de la existencia, que apelaba a un más allá de plenitud (respecto al cual lo terrenal y lo espiritual lo eran "gracias a Dios" o "por gracia de Dios"), sin que detrás de ello actúen otros intereses que frecuentemente se condicionaban dificultando distinguir con claridad los perfiles de cada uno de ellos en los distintos acontecimientos[2].

Desde la consideración de los distintos estudios sobre la estética medieval llama poderosamente la atención tanto en los más genéricos, como no menos en los más específicos, la homogeneidad (marginante) con la que se habla sobre la estética medieval. El clásico libro de Raymond Bayer contrariamente a lo que expresa en su prefacio –los valores estéticos no se presentan aislados; son funciones de valores morales y políticos[3]– cae en este reduccionismo. Frente

---

[1] ECO, U., *Arte y Belleza en la estética medieval*, Barcelona, 1999, p. 15: "Pensar en la Edad Media como en la época de la negación moralista de la belleza sensible indica, además de un conocimiento superficial de los textos, una incomprensión fundamental de la mentalidad medieval (...). Los moralistas y los ascetas sienten tales estímulos con mayor intensidad que los demás y precisamente sobre este contraste entre la solicitación hacia lo terrestre y la tensión hacia lo sobrenatural se funda el drama de la disciplina ascética".

[2] OLAGUER-FELIÚ, F., *El arte románico español*, Madrid, 2003, pp. 11-12: "El 'señor' y el 'rey' lo van a ser por la gracia de Dios, por designio divino, y la Iglesia, como guardiana de la doctrina y de los principios cristianos (...). Si el orden señorial acometía una acción –fuera cual fuese– su razonamiento final era "la abalanza" o "el servicio" a Dios; si el orden eclesial emprendía cualquier tipo de empresa o de dictamen su argumento último era siempre encauzado hacia "la mayor gloria del Señor"; e, inclusive, la conducta privada de cualquier hombre de la época tendía a encaminarse hacia el fin individual de su salvación eterna.

(...) Un arte, por un lado, "aleccionador" de todos estos principios, y, por otro, "advertidor" de lo que pudiera suceder si, dejándose llevar por sus pasiones, el hombre olvidara tales principios y llegara a perder esa existencia futura. Un arte, en definitiva, de "consejo", de "esperanza", de "advertencia" e, incluso, de "terror" en el caso de no seguir la humanidad lo en él prevenido y avisado".

[3] BAYER, R., *Historia de la estética*, Madrid, 1993, p. 7. Bayer dedica el capítulo VI a la estética de la Edad Media, pp. 85-98, aunque su exposición se reduce a unas "condiciones generales" (85-88), a la teoría de lo bello de Tomás de Aquino (88-92) y a un esbozo, siendo indulgentes, de la teoría y el sistema de las artes.

a esta óptica, encontramos la de Edgar de Bruyne, especialmente en el estudio en tres volúmenes aunque también mermadamente en una edición de síntesis posterior. Su trabajo, excelentemente documentado y realizado desde la óptica de las doctrinas estéticas, es el que con mayor claridad se centra en las distintas plasmaciones de la belleza en el mundo medieval, aunque se echa en falta la relación entre las doctrinas y los hechos, si bien, es necesario reconocerlo, su planteamiento es intencionado, y esa objeción se reduce considerablemente en la síntesis que realiza en su posterior *La estética de la Edad Media*[4]. La opción más sociologista es, sin duda, la visión que ofrece Arnold Hauser, pero aquí, lo estético, como cualquier otro ámbito, depende siempre y exageradamente de los referentes sociales y políticos que funcionan como causas últimas de cualesquiera otros ámbitos.

En ningún caso, se pretende deslindar el estudio de la estética del resto de ámbitos medievales; antes al contrario, no parece "adecuado" el estudio y comprensión de la/s belleza/s medieval/es al margen de las relaciones que mantuvo la estética y el arte con el resto de los referentes de los distintos ámbitos de la época. Hablaremos, pues, de influencia, de condicionamiento, también mutuo, o al menos no unidireccional, como solo parece reconocer Hauser, pero no de determinación, por encubierta que ella aparezca. Y ello es posible. Así lo ha entendido y procurado George Duby en su estudio orientado desde las mentalidades. Por criticado que haya sido su intento, al ser considerado demasiado subjetivo e impreciso, es necesario reconocerle la relevancia de la convicción que lo alienta: la inseparabilidad de lo estético del resto de ámbitos del hombre y su dimensión social, siendo solo en relación a ellos como toma sentido su emergencia, consolidación y declive. Así, aunque algunas de sus tesis puedan parecernos discutibles, ello no resta rigor a la tesis del arte como concreción de su época, en su lectura de la historia desde las mentalidades, concepto y orientación muy cercana a la historia de las ideas que, sin embargo, en el ámbito de la estética al menos, ha resultado ser no poco fructífera aun reconociendo el amplio territorio que genera y los distintos planteamientos que tendrían cabida dentro de él[5].

En definitiva, si esto es lo que ocurre en textos de referencia en principio más sensibles, el panorama es mucho más rancio en los menos estéticos; en éstos, se ofrece una visión de la estética medieval no ya demasiado sino simplemente uniforme. La estética medieval es presentada como algo constante, a pesar de la evidente diversidad de las materializaciones artísticas y de las reflexiones estéticas sobre las mismas en particular y sobre lo bello en general. Baste para cerrar estas someras indicaciones recordar, frente a los que propugnan adjetivos como "reiteración", "homogeneidad", "pobreza", entre otros, para caracterizar a la estética medieval que: "No es verdad, la cultura medieval tiene el sentido de la innovación, pero se las ingenia para esconderlo bajo el disfraz de la repetición (al contrario de la cultura moderna, que finge innovar incluso cuando repite)"[6].

---

[4] BRUYNE, E., *La estética de la Edad Media*, Madrid, 1987. Pero ineludible en el repaso bibliográfico es la mención al segundo volumen de W. Tatarkiewitcz (*Historia de la estética*, Madrid, 1989) que desarrolla no solo una historia de la estética, sino también de las teorías del arte implicadas, con la necesaria atención tanto a los textos como a los aspectos sociales, históricos,…

[5] DUBY, G., *La historia continua*, Madrid, 1992, p. 100. Esa analogía que proponemos en el proceder entre historia de las ideas estéticas e historia de las mentalidades responde en última instancia a las pretensiones de los esfuerzos realizados, a saber: "franquear el umbral con el que tropieza el estudio de las sociedades del pasado cuando se limita a considerar los factores materiales (...). Sentíamos la necesidad urgente de ir más allá, al lado de esas fuerzas cuya sede no está en las cosas, sino en la idea que uno se hace y que en realidad gobierna imperiosamente la organización y el destino de los grupos humanos...".

[6] ECO (1999): p. 11. Una página después se lee: "Los medievales no eran tan teatrales, pensaban que la originalidad era un pecado de orgullo (y, por otra parte, en aquella época, si se ponía en cuestión la tradición oficial, se corrían algunos riesgos, no solo académicos). Pero también los medievales (...) eran capaces de cimas de ingenio y golpes de genio".

II

En cualquier caso, sea cual sea la óptica metodológica por la que se opte, parece obvio que sin las ideas de los santos y de los Padres de la Iglesia sería impensable el estudio de la estética medieval, y no solo de ella, pero reconociendo igualmente que la realidad de los artesanos y de artistas, sin duda, fue bien distinta a la de los filósofos. Si el pintor es quien materializa las imágenes y las dota de color, los filósofos y teóricos del arte y de la belleza, en ella implicada o anhelada proponen, tanto *a priori* como *a posteriori*, tanto como regulación ideológica de las manifestaciones artísticas que están porvenir cuanto como análisis de las ya existentes con una intención catequética o/y instructiva, la ratificación o la presentación de una forma de comprender el mundo, en donde siempre aparecía Dios como Creador y, desde la estética especialmente, como el sustento que permitiría descubrir lo bello. Dicho en otros términos, la estética creacionista medieval suele ajustarse al siguiente precepto: lo que deja de estar vinculado a Dios, dista de ser bello. Y es en este sentido en el que adquiere pleno sentido el contenido del mensaje cristiano, siendo además el lugar para la legitimación del lenguaje artístico heredado la *biblio pauperum*, la narración figurativa que instruye y catequiza, uno de los motivos decisivos para la justificación del arte en occidente.

El mundo medieval cristiano, muy especialmente ya desde el trabajo de san Agustín, nunca quiso perder la vinculación con sus orígenes, el mundo clásico, griego y romano. Los textos en los que se reflexiona sobre la belleza y el arte muestran esta suerte de bisagra entre la antigua tradición pagana y la nueva era cristianizante de aquel legado. De ahí que su voluntad sea sincrética respecto a los elementos provenientes de las tradiciones previas y que, cristianamente reconsideradas, dejan de representar a dioses y héroes para representar ahora a Dios y su séquito. Muestra de la fecundidad de este lugar común para la estética medieval desde la aportación agustiniana puede verse en el X, XXVII, 38, de sus *Confesiones*: "Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi".

Pero para semejante reconsideración en el espíritu y en la letra del legado clásico, nunca sería espurio el vademécum de los recursos visuales. Tanto es así que de aquella imaginaria clásica, incluidas aquéllas de lo monstruoso y de lo extraordinario, se nutrirán los referentes de no pocas representaciones de lo diabólico y lo infernal. En general, lo feo, categoría estética teorizada sistemáticamente muy recientemente[7], ya estaba presente, desde una axiología negativa, indirecta y, en esa medida marginal, en las reflexiones estéticas[8].

La fealdad era una manifestación incuestionable de la variabilidad e inconsistencia de lo sensible; lo feo mostraba la radical contingencia de la opacidad de lo sensible. Y no es casual, pues, que la imaginaria medieval ponga especial atención en mostrar la vinculación entre el hombre y los seres del bestiario, del hombre con lo feo y grotesco: lejos de la luz, la opacidad afecta a todo lo creado. Pero también aquí hay una lectura catequética que no pasó desapercibida para la estética patrística. Por decirlo con san Agustín, si el mal es la privación del bien, también la fealdad sería la privación de la belleza; de nuevo, cristianizada, la *kalokagathía*

[7] ROSENKFRANZ, K., *Estética de lo feo*, Madrid, 1992.

[8] SUREDA, J., *Historia Universal del Arte. Edad Media. Románico y Gótico,* Barcelona, 1992, p. 166: "Lo monstruoso y lo exótico pasaron a ser tanto o más reales que lo cotidiano. Pero no debe olvidarse que en aquella época lo feo era considerado incluso más significativo que la belleza misma; en lo feo se alaba y se encontraba mejor a Dios que en lo bello, porque lo monstruoso era prueba, más que la perfección de la belleza terrestre, de que las formas visibles no eran más que símbolos de una belleza mutable y no de la verdadera belleza. Lo feo libera al hombre del mundo sensible y le hacía sentir la nostalgia del ideal divino".

griega[9]. El mal, estando bien ordenado y dispuesto, sirve para subrayar las excelencias del bien. El mal como privación del bien, la fealdad, por tanto, como privación de las categorías de lo bello.

Esta cuestión nos interesa especialmente porque demuestra que el carácter marginal de la estética sensualista viene dado no por la falta de conocimiento de la naturaleza y características de lo sensual, sino por la función que cumple en el marco general de una estética transcendente, espiritual, ejemplarmente ascética y alegórica como la medieval. No por gnoseología, sino por axiología. El aspecto sensualista de una imagen en sí misma carece de valor ciertamente, aunque es aceptada siempre que patentice la futilidad de la inmanencia y la falta de luz y medida de los alejados/marginados de Dios.

Por ello, el distanciamiento progresivo de las tesis de san Agustín, implicó también un alejamiento de esa belleza de la fealdad y el final del mundo medieval estuvo más ocupado en poner, también desde las imágenes, distancia respecto a la fealdad alejando lo fantástico, lo feo, de la vida humana. El final del Medievo, frente al anterior, especialmente al del románico, va separando las dos realidades, no hay lugar ya para la coexistencia de lo armónico con lo inarmónico, de la luz con la oscuridad[10]. Ahora, la atención se centrará en retomar el equilibrio entre la belleza sensible (y sensual) con la belleza inteligible (y transcendental), pero ya no de la fealdad que, de esta manera, acabará relegada al margen y a los espacios marginales de la representación, ahora, desproporcionada. Pero, al mismo tiempo, se abre un nuevo espacio para el sensualismo de la luz y de la proporción[11].

Si se ha de hacer conciliable la belleza trascendental con la belleza sensible, necesariamente entonces la belleza ha de ser susceptible de afectar tanto al alma como al cuerpo y ello pasa ahora a expresarse de una forma más nítida, no ya sólo con el tratamiento de la luz, sino también con el color. Luz, color, así como espacios de representación, contribuyen a delimitar con claridad la diferencia entre uno y otro. Los elementos dentro del espacio también se disponen con la intención de marcar dos registros, uno perteneciente al mundo humano y otro al no humano. Las reflexiones estéticas de la época, pues, son intencionadas y responden a las manifestaciones artísticas, especialmente pictóricas, de su tiempo. El aparato monstruoso de la imagen carece del brillo y de la luminosidad en el color de su representación: opacidad y oscuridad son las categorías de la representación porque los cuerpos, aunque fantásticos, no dejan de tener cierta armonía, si bien revestida de la oscura soledad, del vacío de la luz y de la muerte del brillo. Huelga decir que esta marginación en la representación era doblemente intencionada, en la dirección indicada, y, afianzándola, en la condición simbólica de las manifestaciones artísticas, al principio necesariamente de una manera más esquemática, pero siempre acordes a la cosmovisión del cristianismo epocal.

Puede decirse que la marginal tendencia sensualista de la estética medieval tuvo tres momentos de especial reconsideración positiva: el renacimiento carolingio, el renacer de la estética en las escuelas del siglo XII, muy especialmente en el caso de la estética de los seguidores de Hugo y Ricardo de San Víctor y, en tercer lugar, desde el último tercio del XIII a mediados del XIV,

---

9 San Agustín declara que Dios creó todo de la nada, pero no puede admitir que Dios sea el autor del mal. Si es Dios quien crea de la nada, es decir, que de lo no existente hace lo que existe en el mundo, cómo es posible considerar que el mal no sea también creado por Dios. Independientemente de las cuestiones teológicas implicadas, el mal como la belleza son resultado del alejamiento de Dios.

10 Recordemos que para Santo Tomás algo era bello cuando se cumplían tres condiciones: la integridad o perfección del objeto –lo defectuoso es pues feo–, la proporción debida o armonía y la claridad.

11 ECO (1999): pp. 13-14: "está viva en la sensibilidad de la época una fresca solicitud hacia la realidad sensible en todos sus aspectos, incluido el de su disfrutabilidad en términos estéticos (...). Una vez reconocida esta activa capacidad de reacción espontánea ante la belleza de la naturaleza y de la obras de arte (...) tenemos la garantía de que, cuando el filósofo medieval habla de belleza, no se refiere solo a un concepto abstracto, sino que se remite a experiencias concretas".

constituyendo esta última el canto del cisne de la visión medieval por la propia puesta en cuestión de los principios que fundaban esa visión y el progresivo abandono de las constantes que habían caracterizado al hombre medieval y su concepción del mundo. En todos ellos se produjo una trasformación notable del paradigma estético al uso por la irrupción de los aspectos más sensualistas que, sin dejar de ser negativos, fueron reconsiderándose de una forma, cuanto menos, relajada.

La marginalidad de la estética sensualista debe ser analizada cuanto menos desde las mismas perspectivas que las reflexiones estéticas dominantes, pues solo de esa manera cabe hacer emerger las peculiaridades de la sensibilidad medieval, más explícita o implícita. Estas perspectivas deberán iluminar la percepción de lo bello, su concepción y su plasmación en el mundo del arte; es decir, sin olvidar el carácter marginal de ella, insistimos, ha de canalizarse en una analítica isomórfica a la estética ortodoxa y dominante tan alejada del sensualismo como anhelante *del* y *en* el espiritualismo[12]. Es por ello necesario atender a los ejes, procedimientos, y componentes constitutivos del ámbito estético artístico. El autor de la obra –en el sentido más amplio, por la peculiaridad del comitente en esta época–, la obra misma y el público al que va destinada. También así, respecto a los procesos a considerar: ideación, materialización y comunicación; estando siempre los dos primeros íntimamente relacionados en el mundo medieval, pues toda creación bella es siempre plasmación material de una idea (independientemente de dónde proceda ésta: de los ámbitos humanos y de las motivaciones) a cuya materialización, considerada bella, responda o estimule.

Este marginal sensualismo medieval es también reflejo de la marginación a la que fueron sometidos en el mundo medieval algunas categorías estéticas que emergen junto a la reconsideración más positiva de esa marginalidad, tal y como lo ilustra el primero de aquellos momentos: el renacimiento carolingio.

Dos acontecimientos suelen, desde la convención histórica, acotar el punto de partida de estas reflexiones: la promulgación por Constantino en el 313 del Edicto de Milán, que al instaurar la libertad religiosa reduce la legislación contraria al cristianismo, y en el 380 el de Tesalónica que declara al cristianismo como religión oficial del Imperio. Más allá de otras consideraciones, ambos edictos extienden la consideración de la Iglesia como comunidad de fe también a institución de poder que inaugurará una no poco inestable relación entre poder temporal y poder espiritual; pero también una determinación previa del arte a realizar y una reflexión sobre lo ya realizado. Es decir, legalmente se reconoce el *paternalismo* de la Patrística tras las primeras aportaciones de los padres de la Iglesia: san Agustín, san Basilio, etc., en donde lo sensual aunque negativo era necesario dentro del discurso estético.

Será necesario esperar hasta finales del siglo VIII y principios del siglo IX para asistir al primer cultural. El *renacimiento carolingio*, apoyado desde lo civil y lo eclesial, comienza en unos pocos monasterios constatando que la Iglesia era depositaria de la herencia de la antigüedad y propiciadora de una cultura eclesiástica que logró aunar los elementos religiosos con los clásicos paganos a partir de asidua lectura de libros sacros y profanos, subrayando el sincretismo en el espíritu primigenio, también renacido, de las obras de la Patrística[13]. Además, en la querella de las

---

12 Birlanga Trigueros, J. G., *et al.*, "Acotación a la teoría medieval del Arte. Del servicio a la gloria de Dios", *Revista agustiniana*, XLII, 128, Madrid, 2001, pp. 777-800.

13 Las lagunas de referencias estéticas en algunos siglos son resultado y reflejo de la degradación cultural. A nuestros efectos, la segunda mitad del siglo VII es un exponente claro de ello: escasez de hombres cultos y un saber encerrado y reducido a las *escuelas episcopales y monásticas*. Tampoco el devenir del siglo siguiente mejoró la situación, baste indicar que las guerras emprendidas por Carlos Martel en la primera mitad del siglo VIII acabaron con aquellos núcleos de instrucción y de cultura. El desierto de la ignorancia crecía, parafraseando a Hölderlin, y solo unos pocos clérigos tomarán el testigo a las tareas hasta ahora realizadas por seglares cultos, siendo ellos así, los religiosos, de nuevo, los depositarios de la cultura.

imágenes, el rechazo de la iconoclastia, y la admisión general de las imágenes a finales del milenio, pero ya desde el siglo VIII, confirió un nuevo sentido al lenguaje de los artistas plásticos y posteriormente a las formas discursivas de la poesía y de la narrativa, otorgándole así al arte una nueva y legitimada dimensión.

Es fácil entender, en un contexto de decadencia del pensamiento y de la cultura en general, cómo los monasterios se convirtieron en el refugio para todo aquel que quisiera dedicarse al estudio. La necesidad de llevar a cabo toda una renovación resultaba incuestionable. Del calado de esta renovación dan cuenta palmariamente no en menor medida también las reflexiones sobre el arte y la belleza propias del renacimiento carolingio[14]. Era necesario dotar del bagaje cultural del que se carecía y en esa medida los esfuerzos iniciales fueron dirigidos a la producción del saber mediante la búsqueda y copia de libros, venidos entre otros lugares de España e Irlanda. Pero el impulso carolingio no se detuvo aquí, precisaba además de nueva sabia que tornara los arenales en vergeles y, para ello, desarrolló una política de fichajes de sabios y hombres de letras extranjeros, otra fuente de renovación, también estética, Alcuino especialmente, pero también de otros países con escuelas más vigorosas, como Italia. Y precisaba, no en menor medida, de una legislación que respaldara y mimara ese primer escalón, la enseñanza, la función pedagógica e instructiva como vocación institucional, del emporio cultural carolingio. Desde esa política se hizo realidad una corte que era a un mismo tiempo un centro tan artístico y literario como científico. Para ello fue necesario todo un plan de enseñanza, vigente de los siglos VIII al XII, que distinguía la enseñanza elemental, y que consolidó un clima cultural de excelencia fomentando las nuevas señas de identidad de ese nuevo espíritu hasta en los aparentes detalles –sustitución de la escritura merovingia por la *letra carolina,* sus relaciones epistolares...–.

Ciertamente era inevitable la emergencia de un modo de pensar, pero también de toda una comunidad de preocupaciones y ocupaciones intelectuales con un estilo propio tanto literario y artístico como científico, llamada a mantener una vigencia fructífera en buena medida porque supieron integrar en ese renacer su originario sustrato cultural, junto a la aportación bíblica y cristiana –fundamentalmente dependiente del estudio minucioso de las Sagradas Escrituras y de los Padres de la Iglesia–, además de la recuperación de la tradición romana ahora redescubierta tras el olvido, y, con todo ello, también, la apreciación sensualista de la belleza y del arte.

Pero para comprender ese renacer en estos mínimos retazos se ha de incorporar también, dentro de esa genérica influencia de la antigüedad, otros protagonistas más silentes pero no menos decisivos, relacionados con el ámbito de la reflexión estética. Así, del Occidente, por medio de san Isidoro de Sevilla, obispo del siglo VII, teorizador de las artes y de la literatura, que sirvió de puente de conexión y transmisión del legado clásico con los escritores carolingios del siglo VIII, siendo para algunos de los carolingios su modelo a seguir. Pero además porque les dotó de todo un repertorio conceptual y categorial desde el que labrar ese renacer estético y cultural.

Desde luego que, como en el caso carolingio, esos cambios afectaron a las reflexiones sobre el arte y la belleza, pero porque incidieron en el modo de abordar, considerar y valorar la estética sensualista en aquella época; las vicisitudes de las mismas y los vaivenes en su consideración, sin dejar de ser marginales todas ellas, pueden ilustrar el hilo conductor de esta cuestión, hasta que

[14] El renacer carolingio de la cultura contaba con una inspiración claramente cristiana y expansionista en el sentido más amplio, pues aunque tal renovación tiene como referente fundamental a los clérigos, no deja de crear también escuelas para los que no lo son, laicos e incluso mujeres. Así, la inicial cultura casi exclusivamente monástica, por el impulso institucional, fue mucho más amplia, creando centros de estudios cerca del palacio real, de las catedrales e incluso en las parroquias. Ese universalismo y esa vocación latina impregnaron ese renacimiento a todas las formas del saber humano y no solo a la literatura, el renacer del interés por las artes plásticas era inevitable.

finalmente ese sensualismo vaya integrándose en una estética renacentista en plena vigencia tanto en sus categorías, en sus usos y en sus condiciones.

III

Hasta la llegada de san Alberto Magno, pero sobre todo de su discípulo, santo Tomás de Aquino, es decir, hasta la recuperación de Aristóteles en el Medievo, forzada en buena medida por el auge de las doctrinas averroístas, la filosofía que alentó la cultura y la estética medieval fue platónica y neoplatónica (Plotino y Pseudo-Dionisio, esencialmente). Los Padres de la Iglesia originaria fueron griegos y el recurso a las tesis platónicas y a su noción de Idea resultaron tan inevitables como determinantes[15]. Fue, pues, Platón, quien transformando el *entusiasmo* jonio en una suerte de domesticación ática para las artes visuales al potenciar y valorar la dimensión y actitud doria antes las artes y la concepción de la belleza sentó las bases del desarrollo ulterior. La inspiración, reservada solo a la poesía, que no era un arte sino una adivinación, procedía del más allá y remitía a ese mismo más allá, en la versión platónica, pero también en su cristianización posterior, a ese mismo más allá suprasensible, todo esplendor, espiritualidad y luminosidad (más allá de la opacidad de lo material, por tanto, y transcendente que inspira en la medida en que nos entusiasma, en que nos hace como dioses, desvelando lo velado hasta ese momento). No en vano, el propio Platón y la cristianización platónica y neoplatónica mantendrán la querencia hacia la *filo-sofía* y la *filo-kalia* como una *meditatio mortis*, como una preparación en vida para la muerte, como una eliminación de lo sensual, desde lo sensual, a favor del logro de lo espiritual ya en vida desde la superioridad platónica de la palabra sobre la imagen. Así, se entiende que no haya lugar para la *inspiración* cuando la teoría del arte y las ideas estéticas están condicionadas cuando no determinadas por las funciones que el arte debe satisfacer. Es necesario esperar a la llegada de otra Europa, construida y percibida de manera diferente, no solo en lo estético-artístico o en lo cultural, sino también en sus presupuestos metafísicos, pero ello no implica que hasta ese momento no puedan rastrearse agustinianamente los *vestigia* de lo sensual[16].

Cabe seguir este devenir sensualista de la estética medieval en relación a la triple distinción de períodos que G. Duby propone desde las mentalidades medievales: el *monasterio,* en su analogía con el renacer carolingio; la *catedral,* en su analogía con el resurgir general de la estética en el XII: Victorianos, Chartres y Cister; y, la de los *palacios,* en su analogía con el XIV ya más renacentista y humanista que medieval y teocéntrico.

La estética sensualista fue marginal porque incumplía *de natura* el gran precepto de la ortodoxia estética: el platónico mimetismo estético expresaba en el arte los mismos presupuestos metafísicos que alentaron la antropología, la metafísica y la cultura. Efectivamente, la estética

---

15 PANOFSKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1987.

16 OLAGUER-FELIÚ (2003): p. 12: "Tendemos a analizar sus técnicas arquitectónicas, sus estructuras y hasta su decoración relievaria y pictórica; ello está bien, pues son los elementos materiales de la iglesia ante la que nos encontramos. Ahora bien, aparte de todos estos datos (...) tenemos otros que son los que, en realidad, llegan a conformar el 'arte románico' en todos sus plenos valores; datos como el simbolismo de su planta, las alegorías que encierran sus estructuras, el mensaje programático que captan sus relieves y el adoctrinamiento que persiguen sus frescos. Y más aún: el clímax emocional conseguido por medio de la iluminación de su interior, y hasta la exaltación espiritual buscada a través de los objetos decorativos y suntuarios… A ello, además, habremos de añadir las finalidades que, en su momento, tuviesen tales técnicas, plantas, esculturas, relieves, pinturas, iluminación y decoraciones… Sólo entonces podremos apreciar lo que ese templo fuese, dijese, significase y supusiese para el hombre del románico."

sensualista sí prescinde de la dimensión transcendente de la realidad y de todas sus implicaciones, entre ellas, de momento, la de servir ella como estética, como imitación de ese otro trasunto transcendente, ideal y permanente, modélico. Es decir, la estética sensualista en sí misma se aleja y se opone a las raíces más platónicas que agustinianas de la estética acercándose a la estética sofista y ciceroniana y en esa medida también agustiniana de jonia genealogía.

La estética sensualista en su condición inmanente se escapa de tener que encajar ejemplarmente el *hinc et nunc* en una lectura transcendente en pro de una filosofía y teología creacionista –alfa y omega, principio y fin– que, por otro lado, la disolvería en recurso ejemplarizante. Lo sensualista, por tanto, ha de ser marginal o no lo será, porque en el ejemplarismo la imagen debe huir o salir del mundo, debe dejar de ser sensista para ajustarse a la imitación participativa de la otra realidad ya perfecta y en esa medida autosuficiente (que no requiere de la sensación)[17]. Lo sensible *des-vela* lo invisible, o debe quedar al margen. Lo sensualista se admite, sin embargo, y esto suele olvidarse, si puede propiciar la relación, incluso como presencia opaca y contingente, con el modelo. Lo sensualista es marginal, especialmente marginal, porque sobremanera cuando cesa la sensación, la percepción, cuando ya no hay qué sentir, todavía entonces permanece el modelo. Así, la *mímesis* ejemplarista muestra que la hermosura de las obras en esta dimensión sensible no es sino la semblanza de otra gloriosa belleza que, en el devenir emergente del sensualismo, dará paso al simbolismo.

La simbología medieval es arrolladora. Hace de todo un símbolo incluso de lo sensual, de las sensaciones, lo hace símbolo para que transformado, sea signo, índice de la dirección transcendente a seguir. Todo, pues remite a otra cosa superior. El mundo es imagen y ahora simbólica que remite a su trasunto de permanencia, a lo que lo ilumina salvándolo así de su opacidad. No extraña pues la existencia de una metafísica y estética de la luz y de la proporción (la luz de la razón), los dos vectores que articularán, como grandes avenidas, el horizonte estético medieval. El mundo así se ilumina desde la *Idea* que lo ideó y materializó en la creación, también lo sensible, puede contribuir, simbolizándose, a reconocer cómo lo sensible es también apto para la luz, señal ígnea, fuego de vida. Obviamente nos encontramos ya aquí en ese segundo renacer cultural: las estéticas de Chartres, Victorianos y Cister.

Momento histórico este en donde claramente emerge otra forma de valorar las funciones que ejercen los núcleos de población y por ende las actividades materiales y culturales que en ellos se desarrollan –que se consolidarán propiciando lo que, por seguir con la analogía, G. Duby llamó la Europa de los Palacios–, desde las político-administrativas y militares, hasta la propia ordenación social, que contribuirá a la creación de una nueva clase media, desde las funciones religiosas a las artístico-culturales con el fomento de los "estudia" (colegios) antecedente de las futuras universidades, frente a los monasterios, en el campo, ahora las catedrales apadrinan centros de estudio, formación e investigación. Ello además repercute en ampliar la consideración de los nuevos núcleos poblacionales como auténticos focos de cultura expresados también en su grandeza monumental y en el cuidado urbanístico. También esta nueva visión expresa y estimula el simbolismo, el arte mismo se hace también urbano sin que desaparezca su finalidad transcendente, si bien ahora hacia no ya un Dios de la ira sino pacífico y encarnado.

---

[17] No es de extrañar que ello se vea claramente expresado en la renuncia y/o minimización a la materialización del ascético Cister de san Bernardo para quien solo con la ideación y con una materialización mínima o/y mínimamente necesaria, música y arquitectura, que enfatizaría de esa forma aun más los procesos ideativos, sería suficiente. Y ello mismo es válido para entender que la legitimación o ilegitimidad de lo sensualista era similar al proceso de legitimación del orden político que desciende del modelo para que lo modelado imite ejemplarmente al modelo, sea como teocracia o hierocracia.

Pero también momento de la eclosión simbolista en donde todo puede ser una suerte de imitación, estricta o ampliamente simbólica. Perder de vista esta alianza entre mímesis ejemplarista y simbolismo supone no entender no solo la estética sensualista, y su devenir emergente, aunque marginal, sino también la riqueza y variabilidad de sensibilidades del universo cultural de las artes: los bestiarios, la visión de la naturaleza creada, de los colores y los números...; en fin hombre, mundo, culto y cultura, y también la concepción y la materialización de lo bello como vehículos del simbolismo. Y es en esa medida en la que tienen que ajustarse los presupuestos sensualistas. Y con los victorianos ello se consigue, pero no es una revolución, esta lectura ya estaba contenida en la estética medieval, muy particularmente en la lectura agustiniana, más neoplatónica que platónica, que ahora sin embargo emerge al relajarse la exigencia más rigorista.

Si con la catedral asistimos a la vinculación pacífica con el Dios de la Claridad y la Luz como símbolo mediador hacia lo divino, G. Duby indica, no obstante, que esta concepción entra en cuestión en el último cuarto del siglo XIII, indicación leída como el paso a una nueva mentalidad, la *Europa de los palacios*, el tercer renacimiento, en la que la estética sensualista dejará claramente de ser marginal porque, entre otras razones, la cultura, el arte y la concepción de la belleza se desprenden de la religación hacia lo sagrado, mantenida hasta el momento, emergiendo lo profano. No es que dejen de construirse templos, ni que lo sagrado se ausente, pero el cambio de mentalidad –"laica", según él– de universo cultural, de sentido estético producido es incuestionable y así se manifiesta en la relevancia de la función política frente a la eclesial, en la desvinculación de las manifestaciones artísticas como expresión de una voluntad general por una vinculación más privada que busca sus efectos en el ámbito inmanente de lo social, incluso en la ostentación de la belleza, pero ya no en la instrucción pedagógica que instruía desde el arte para gloria y alabanza de Dios. Ahora el arte y las reflexiones sobre la belleza apuntan a un nuevo centro: el hombre y una nueva categorización de la reflexión estética y de la propia teoría del arte, en su sentido estricto, teoría, y no solo reflexión sobre sus funcionalidades, en donde el carácter sensualista deja de ser marginal, en donde la estética, y la cultura, ganando en autonomía e inmanencia, dejan de ser medieval y ahora los márgenes estarán ocupados por otros.

IV

El análisis de este margen sensualista de la estética permite, por tanto, como apuntamos al inicio y subrayamos a la hora de recapitular, una mejor comprensión de las distintas sensibilidades estéticas, algunas marginadas y otras además también marginales, dentro de la estética medieval. Ese valor añadido a la comprensión tiene su justificación no solo mostrando que percibimos y apreciamos a la Naturaleza desde los ojos educados por el arte.

En primer lugar, porque la marginalidad y en ocasiones también la marginación de lo sensualista en la estética del Medievo pone de manifiesto, incluso con la condición indicada, que ni el arte ni la estética de la época son ni pueden ser uniformes no solo ya por lo que se refiere a su materialización, sino también en lo que respecta a su ideación, y desde luego tampoco en la reflexión estética sobre ellas mismas.

En segundo lugar, porque la estética sensualista subraya que el hecho artístico no solo tiene un soporte artístico, antes bien, son los distintos modos de ver la realidad las que se materializan también en la materialización artística. El hecho artístico y su reflexión estética –también la más sensualista– expresa sensiblemente la síntesis de distintas realidades: sociológica, histórica, humanística, metafísica, política…

Por otro lado, la estética sensualista subraya que toda obra de arte supone siempre necesariamente una determinada concepción del arte y de la belleza, desde las cuales precisamente alcanza su sentido.

Finalmente, la estética sensualista ilustra cómo los grandes cambios y transformaciones históricos nunca son puntuales, ni asilados, sino procesuales y relacionales, visión que permitirá comprender la presencia inicialmente marginal del sensualismo no menos que su emergencia progresiva en los siglos venideros, en donde dejará de ser marginal precisamente por la nueva comprensión del hombre y de su mundo cultural.

Esta misma idea permite apreciar cómo la estética medieval dejó de ser medieval mucho antes de que se llegara a ser renacentista, pues su legitimación profunda en su concepción del hombre, del mundo y de la belleza estaban ya vinculándose a una nueva concepción en donde precisamente la estética sensualista abandonaba los espacios marginales.

Que la lectura sensualista sea marginal no resta un ápice, ni a las obras artísticas ni a las reflexiones estéticas sobre ellas, el carácter de punto de encuentro de significaciones tan diversas y variadas (y en esa medida también respecto a su relevancia) como vinculadas entre sí, pues revelan el trato del hombre con lo bello a lo largo de la historia. Ahora bien, lejos de considerar dos estéticas en el mundo medieval, la reconsideración de esta lectura más sensualista permitirá una mayor y mejor comprensión de la riqueza, variedad, novedad y versatilidad de la Estética Medieval y de sus distintas teorías del arte implicadas, pues no se ha de olvidar que siempre hay un trabajo de reflexión, un trabajo del espíritu, si no en la materialización de las formas de la creación artística, si en sus procesos de ideación y de comunicación. Y ese trabajo de reflexión se fundó en un previo mirar a la naturaleza creada, un mirar de un hombre educado en una ontología atravesada de Dios, en una *onto-teo-logía*, que relegaba al margen los aspectos sensualistas de la estética y de la cultura medieval.

III
ARTE EN EL MARGEN Y REPRESENTACIÓN DEL MARGINADO

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

UNA FUNCIÓN ¿MARGINAL? DE LA IMAGEN ROMÁNICA: LA LEGITIMACIÓN DEL PODER FEUDAL*

MIGUEL LARRAÑAGA ZULUETA
IE Universidad, Segovia

Esta ponencia busca analizar y comprender algunos mecanismos a los que recurren quienes ejercen el Poder en el Feudalismo plenamente constituido, legitimando su posición mediante la transmisión a toda la sociedad de unos mensajes verbales y visuales que al fin resultan muchas veces complementarios.

Partimos de un principio de interpretación histórica que, al menos en líneas generales, conviene precisar: el Feudalismo actúa como un *sistema* en el que sus cuatro estructuras fundamentales –economía, sociedad, organización política e institucional y manifestaciones culturales– se encuentran íntimamente relacionadas, de tal forma que no es posible entender una de ellas sin la participación de las demás.

Al formular de partida nuestro objetivo hemos propuesto implícitamente algunas hipótesis de trabajo. En primer lugar, que el Poder feudal necesita legitimarse y utiliza, entre otros recursos como son la formulación ideológica, la actividad legislativa, la acción judicial y la coerción violenta[1], el marco propagandístico que le proporcionan la liturgia y el templo románico; segundo, que en este marco se desarrolla una forma de lenguaje *audiovisual*, en el que la imagen románica y el sermón son a menudo coincidentes en su forma y contenidos.

Todo ello nos lleva a comentar la primera parte del título con el que hemos denominado a esta intervención: "Una función ¿marginal? de la imagen románica". Un rápido vistazo a la historiografía nos muestra que si bien la relación entre arte y sociedad románicos cuenta con lejanos y conocidos precedentes, los marcos teóricos y metodologías utilizados hicieron que buena parte

* Este trabajo se integra en un proyecto de investigación que dirige el autor, titulado "Imagen románica y legitimación del Poder feudal", financiado por la Universidad SEK de Segovia. Al respecto se han publicado los siguientes trabajos: GONZÁLEZ CUESTA, Begoña y LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel, "Análisis comparado de la construcción visual del tiempo: cine e imagen románica en su representación del tiempo presente", *I Congreso Internacional de Análisis Fílmico*, Madrid, 2006. Edición, en: CD-Rom; LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel, "Representaciones militares y legitimación del Poder feudal en la iconografía románica", Actas de la reunión científica *Armamento e Iconografía de la Antigüedad y la Alta Edad Media en Hispania*, Segovia (en prensa).

[1] Entre la amplia bibliografía sobre el tema, una de las aportaciones más interesantes y recientes es la de ALFONSO, Isabel; ESCALONA, Julio y KENNEDY, Hugo (eds.), *Building legitimacy. Political discourses and forms of legitimation in medieval societies*, Leiden-Boston, 2004.

de sus conclusiones quedasen con el tiempo superadas[2]. Generalizando, cabría afirmar que en los últimos tiempos los trabajos sobre la iconografía románica se han centrado básicamente en los siguientes aspectos. De un lado, los estudios formales, en los que la concreción de estilos, talleres y cronologías constituyen objetivos en sí mismos; de otro, la elaboración de catálogos temáticos que bien pueden ser utilizados como fuente documental para otros estudios. Finalmente, muchos abordan la imagen románica como elemento de adoctrinamiento religioso, teológico y ético-moral, comprendiendo el análisis de las categorías estéticas y las interpretaciones simbólicas. Desde hace tiempo vienen realizándose obras de gran calidad que abarcan alguna o todas estas cuestiones y a las que no dejan de sumarse nuevas y magníficas investigaciones[3], pero ninguna de ellas plantea si quiera lo que hemos enunciado como nuestro objetivo central.

Para lograrlo vamos a utilizar una metodología multidisciplinar en la que quieren integrarse la historia social y cultural, la literatura y la retórica, la historia del arte y el análisis propio del lenguaje audiovisual. Nuestro marco cronológico de referencia serán los siglos XI y XIII, entre los que se desarrolla el arte románico y en los que el Feudalismo experimenta su período de plenitud. En cuanto al ámbito geográfico, en esta ocasión nos ceñiremos a Castilla, pero ya advertimos que como sistema de referencia, el Feudalismo constituye para el conjunto de la Europa occidental, con las consabidas diferencias regionales, y como lenguaje universal y uniformador que es el románico, pensamos que nuestros supuestos son aplicables a una geografía mucho más amplia.

Proponemos un esquema que sigue los pasos existentes en la comunicación, comenzando por el emisor y su mensaje, esto es, por la identificación del comitente de la obra artística y de la ideología que trata de transmitir; continuamos con una referencia al sermón y el adoctrinamiento verbal y finalizamos con el trabajo del artista y la plasmación de la ideología, integrando un aspecto que entendemos fundamental: cómo se construye el tiempo en la narración, en el relato, y se crea así un discurso legitimador.

El comitente y la ideología cristiano-feudal

Para identificar a un comitente del Arte en la época del Románico debemos preguntarnos quién financiaba las obras artísticas y la respuesta es inmediata: aquellos que, de forma individual o colectiva, desempeñaban una función de liderazgo social en el mundo del Feudalismo. Así, podemos hablar de monarcas, nobles laicos, alto clero secular, monasterios y concejos, pero todos ellos tienen un denominador común al encontrarse inmersos en un universo profundamente marcado por el pensamiento cristiano y por el sistema feudal.

Cuando el comitente encargaba la obra figurativa románica plasmaba en ella toda su carga ideológica, convirtiéndose en su responsable intelectual. Esa ideología quedaba sólidamente establecida, tanto en lo religioso como en lo profano, pero desconocemos de forma precisa hasta qué punto para el artista, pintor o escultor, más allá de aportar su repertorio técnico era factible salirse de la línea marcada. Cuestiones como los temas concretos a representar y la construcción del relato solían ser, con toda probabilidad, decididos por el maestro de la talla o de la pintura. En el primer caso –el de los temas seleccionados– resultaban determinantes el repertorio, la costumbre y la capacidad técnica; en cuanto a la composición de la narración, sin duda era cuidadosa o al

[2] Entre las obras más conocidas, las de HAUSER, Arnold, *Historia social de la Literatura y el Arte*, Barcelona, 1982; y SCOBELTZINE, André, *El Arte feudal y su contenido social*, Barcelona, 1990.

[3] La bibliografía al respecto es ingente, pero como ejemplo muy reciente de estos trabajos de alta calidad señalaremos el de LOZANO LÓPEZ, Esther, *Un mundo en imágenes: la portada de Santo Domingo de Soria*, Madrid, 2006.

menos suficientemente planeada, como la posterior ejecución técnica de la obra, y debía ser una propuesta del artista que el comitente podría aceptar en su integridad o modificar a conveniencia. En consecuencia, cabe afirmar que la libertad del artista era mínima.

Vayamos sobre el comitente y la ideología que intenta plasmar, en la que como ya hemos señalado convergen dos líneas de fuerza esenciales: el pensamiento cristiano y el sistema feudal.

En la mentalidad de un noble laico o eclesiástico de aquellos siglos centrales de la Edad Media dominan dos ideas que habían sido enunciadas de manera definitiva por san Agustín, fundamentalmente en su conocida obra *La Ciudad de Dios*, ambas sustentantes de esa ideología cristiano-feudal: la percepción de la realidad, de raigambre platónica, y la concepción del tiempo. Ellas constriñen absolutamente el mensaje de la obra figurativa románica, expresado por el artista con más o menos acierto técnico, con mayor o menor despliegue iconográfico.

En el pensamiento agustiniano[4] el tiempo es finito, limitado en su principio por la Creación y en su final por el Juicio de las almas, de tal forma que la Biblia, el libro sagrado que es en sí mismo una historia del tiempo humano, se estructura exactamente de la misma manera, pues comienza con el Génesis y termina con el Apocalipsis, existiendo un hito fundamental: la vida y muerte de Cristo. Durante este tiempo la humanidad camina hacia un final feliz con el que llegará el triunfo de la Ciudad de Dios, de la Jerusalén Celestial y de su imagen terrenal –al modo platónico–, la Iglesia, tras dura pugna con Babilonia, la ciudad terrenal del pecado condenada al Infierno. Se trata pues, según san Agustín, de la lucha de dos ciudades y la Iglesia del filo del primer milenio aportará su grano de arena intelectual en esa historia de la Salvación: para ayudar al ser humano a alcanzarla, protegiéndole del Enemigo física y espiritualmente, ha sido conformada una estructura jerárquica que imita la armonía celestial, ha sido creado el orden feudal, entendido no solo como perfecto –por sagrado– y justo, sino también como necesario para alcanzar la Vida Eterna. Pero recordemos que este orden surge tras una evolución secular, acelerada desde la segunda mitad del X, y para alcanzarlo la nobleza feudal ha convertido al campesinado en dependiente, apropiándose los medios de producción, de la tierra. Sin duda, este proceso de sometimiento de la mayor parte de la sociedad necesitaba unas formas de legitimación eficaces.

El Feudalismo, en su etapa de plenitud, conforma un sistema en el que existe una estructura económica caracterizada por unas formas jerarquizadas de propiedad de los medios de producción[5]. Por propiedad jerarquizada entendemos diferentes niveles o calidades, entre los que sobresalen, por un lado y simplificando la cuestión, la "eminente" o "plena", que la ostenta el señor, quien puede vender la tierra, cambiarla, transmitirla en herencia, arrendarla, etc., todo ello a su entera voluntad. Por otra parte tenemos una propiedad útil, según la cual el campesino detenta un derecho de uso. Este campesino paga anualmente una serie de derechos a su señor, en especie, en metálico, en trabajo o de forma mixta, de tal forma que mediante esos pagos el campesino reconoce implícitamente la propiedad plena señorial.

Esas formas de propiedad jerarquizadas determinan en cuanto a la estructura social la instauración de unas relaciones personales, mediante las que el campesino establece con un señor una vinculación de dependencia. Todo señor cuenta así con vasallos campesinos, jurídicamente libres pero sujetos al pago de derechos señoriales. Podemos afirmar que, en torno al año 1000, no existe en Europa campesino ni tierra sin señor.

---

[4] Utilizo la edición de *La Ciudad de Dios* realizada por Santos SANTAMARTA y Miguel FUERTES, Madrid, BAC, 2000. De especial interés al respecto es el libro XV.

[5] Acerca de la compleja cuestión de la propiedad feudal, que aquí simplificamos en exceso, en mi opinión el mejor análisis sigue siendo el de ESTEPA, Carlos, "Formación y consolidación del Feudalismo en Castilla y León", *En torno al feudalismo hispánico*, Ávila, 1989, pp. 157-256.

Mas las relaciones de dependencia personal no se establecen únicamente entre señores y campesinos, sino también entre los mismos señores. De esta forma, un rey o un conde, por mencionar algunos señores laicos, pero incluso un obispo o un abad, pueden contar con vasallos de calidad nobiliar pero de inferior categoría. Esta generalización de los vínculos personales lleva a crear un esquema de redes que afectan al conjunto de la sociedad, de tal manera que se conforman complejas mallas que la recorren desde su cabeza hasta la base. Un señor será más poderoso cuanto más compleja y extensa resulte su red de vinculaciones personales y familiares, comprendiendo en la misma a otros señores –emparentados con el primero o no–, a campesinos y bienes de diversa naturaleza (raíces, muebles o semovientes). A este conjunto denominamos "clientela".

En tercer lugar, la estructura político-institucional se encuentra a su vez influenciada por el predominio de esas vinculaciones personales, de tal forma que existe una confusión en la organización política entre el sentido público –primordial, por ejemplo, en el desaparecido mundo romano– y el privado, que peculiariza al sistema feudal. Esta confusión afecta a la propia concepción de la estructura política y si nos detenemos en las formas de actuar de quienes ostentan el Poder durante el período plenomedieval, observaremos inagotables muestras de la misma. ¿Qué, si no, hace el mitificado conde castellano Fernán González cuando hacia el año 960 actúa de hecho, aunque no por derecho, de manera independiente de su señor natural, el rey de León? De esa manera, muchas veces un cargo público o un titular cualquiera de un señorío que lo ostenta y ejerce por delegación de un superior, funciona obedeciendo exclusivamente a sus propios intereses personales, familiares o clientelares.

Y finalmente la cultura, caracterizada por la posición central que en ella ocupa la Iglesia, que desempeña casi en exclusiva el uso de la escritura. De hecho, son hombres de Iglesia –Adalberón, obispo de la ciudad francesa de Laón, y Gerardo, obispo de Cambrai– quienes ponen por escrito poco antes del año 1000 –cuando se encuentran totalmente consolidadas las otras tres estructuras– la *Teoría de los Tres Órdenes*[6]. Según ésta, la sociedad tiene forma piramidal y existen tres estamentos cuya participación es indispensable: en la base, más ancha por su número superior, están los campesinos (*laboratores*), quienes con su trabajo procuran el sustento material de los demás; en el medio, la nobleza (*bellatores*), cuya función guerrera tiene como objetivo la protección de este ordenamiento frente a los enemigos exteriores e internos –las diversas formas del Mal están siempre al acecho del cristiano–; y en la cúspide, los eclesiásticos (*oratores*), quienes siendo de mejor calidad por su mayor proximidad a Dios, procuran la salvación de esta sociedad, de esta Iglesia. La formulación de esta Teoría de los Tres Órdenes es en sí misma un ejercicio de legitimación del Poder feudal, pues utiliza la teología cristiana basada en san Agustín para fundamentar el nuevo orden social. Como hemos afirmado más arriba, este es un orden perfecto, creado a imitación de la Jerusalén Celestial, cuyos miembros se disponen en un orden jerárquico según su mayor o menor participación en la esencia divina. Es además el único capaz de procurar la salvación eterna, la meta a la que aspira tanto de forma individual como colectiva la Iglesia cristiana, por lo que resulta un ordenamiento sagrado en su origen, funcionamiento y destino.

No es en absoluto casual que en el siglo XI se complete la evolución formadora del orden feudal y se formule su ideología, y que en esta misma centuria se cree un lenguaje artístico universal, europeo y uniformizante, que busca trasladar a la sociedad no solo unas concepciones teológicas, las de la cultura social dominada por la Iglesia, sino también una ideología económico-social. La

6 ADALBÉRON DE LAON, *Poème au roi Robert*, ed. Claude CAROZZI, Paris, 1979. Es de sobra conocido el estudio que sobre el mismo realizó DUBY, Georges, *Los tres órdenes o lo imaginario del Feudalismo*, Madrid, 1992. Recientemente Theo M. RICHES ha defendido su tesis doctoral, titulada *Bishop Gerard I of Cambrai (1012-51) and the representation of authority in the Gesta Episcoporum Cameracensium*, King's College of London, 2005.

estricta coincidencia cronológica entre la plenitud del arte Románico y del Feudalismo es en sí misma enormemente elocuente al respecto.

El sermón y el adoctrinamiento verbal

En el momento actual nos hallamos en una fase inicial de la investigación en este aspecto mediante el que pretendemos analizar la relación entre la labor catecumenal eclesiástica y la ideología cristiano-feudal, sospechando que aquélla refuerza la función que en este sentido cumple la imagen románica. Aún más, pensamos que el sermón, como elemento fundamental de adoctrinamiento, funciona como un elemento previo y posterior a la visualización de la imagen; dicho de otra forma: quien vive en el mundo feudal y llega a una iglesia para asistir al oficio litúrgico o por cualquier otro motivo[7], se encuentra en el lugar de acceso con un mensaje que *a priori* pudiera parecer ininteligible y, sin embargo, algunos conceptos esenciales pueden ser bien percibidos. Por ejemplo, la idea del Bien representada por ángeles, santos, escenas bíblicas, etc., contrasta rápidamente con la del Mal, identificada con los seres monstruosos o deformes que pueblan el Románico. En este contexto iconográfico, quien se enfrenta al Mal son guerreros, caballeros o infantes, inmediatamente asociados a una realidad social perfectamente conocida por el espectador. Esta idea tan maniquea y básica se ajusta sin embargo en su simplicidad al esquema conceptual que de la propia sociedad transmite el clérigo. Es además una idea que, ya en el interior del templo, se ve reforzada cuando ese espectador escucha un sermón bien cuidado en la forma y en el contenido y que a la salida del oficio litúrgico es de nuevo percibida, visualizada.

La Iglesia siempre ha basado su propia existencia en la unidad dogmática y este fue un objetivo perseguido especialmente por la Reforma Gregoriana desde finales del siglo XI. En este contexto, la formación intelectual del bajo clero se constituyó en una constante preocupación para las jerarquías eclesiásticas, pues cuando existe ignorancia es fácil caer en el error, esto es, en la herejía; de ello dan buena fe las constituciones sinodales de los siglos sucesivos y la proliferación de catecismos en numerosas diócesis. Simultáneamente el *ars praedicandi* fue muy desarrollado, apoyándose en modelos anteriores, en especial desde la llegada en el siglo XIII de las órdenes mendicantes. Del estudio sobre las fuentes y la bibliografía que venimos realizando podemos señalar ya algunos temas y recursos utilizados en este arte de forma habitual que nos ayudan a comprender cómo el sermón se convierte en un poderoso instrumento de legitimización del orden social establecido.

Así, en la homilética de los siglos XII y XIII son reconocibles los temas e imágenes románicos y cabe afirmar que el sermón conecta realmente con las realidades sociales: la protección debida por los señores a sus campesinos y la indefensión de los pobres; la actividad señorial, fundamentalmente el ejercicio de las armas y la caza (la cetrería); los beneficios espirituales derivados de la actividad agraria para el campesino; y por supuesto, la moral cristiana y el pecado.

Junto a los temas, también los recursos empleados en este discurso oral tienen similitud con los que emplea el arte Románico en su lenguaje visual, contraponiendo dualidades que representan respectivamente el Bien y el Mal. Además, el sermón utiliza por definición un lenguaje popular, con la intención primordial y expresa de apelar a un receptor cristiano, mediante el

[7] Recordemos la función social del atrio y el pórtico, puesta de relieve por BANGO, Isidro, "Atrio y pórtico en el Románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40-41, Madrid, 1975, pp. 175-188.

empleo de vocativos, formas exclamativas o exhortaciones. Todo ello se refuerza con la preparación del sermón como un discurso íntegro y bien estructurado (*thema* –normalmente la epístola del día–, *prothema, introductio thematis, divisio thematis –subdivisio y dilatatio–*, conclusión), entre cuyas fuentes, junto a las que se denominan *auctoritates* –la Biblia, florilegios– aparecen otras fácilmente comprensibles por el receptor, como son los *exempla, similitudines,* proverbios y refranes[8].

La creación de un discurso legitimador mediante imágenes y la construcción del tiempo en el relato

Resulta obvio afirmar que el artista plasma un mensaje mediante un lenguaje susceptible de ser interpretado. Además de sus cualidades técnicas y de su conocimiento o dominio de un repertorio de imágenes más o menos extenso, ¿con qué otros recursos cuenta? Son sabidos los que posiblemente resultan más evidentes: el expresionismo, que deforma o exagera la realidad y emplea colores vivos, todo ello con la intención de impactar en el espectador; el naturalismo, buscando en la realidad que rodea al artista, especialmente avanzado el siglo XII, modelos fácilmente identificables para el observador; la composición, simple, destacando los temas y elementos esenciales y jerarquizando las figuras; el simbolismo, tratando de mostrar uno o más significados que relacionan la forma evidente con concepciones más profundas... Sin embargo, existe otro recurso fundamental: la manera en la que el artista crea los programas, compone un relato en el que la construcción del tiempo es fundamental.

Nuestra hipótesis es la siguiente: para entender un programa románico no es suficiente el análisis de las imágenes aisladas y la captación de su significado individual (iconografía), ni siquiera la comprensión general del sentido, en el contexto social e ideológico marcado por el comitente, algo que viene haciendo tradicionalmente el método iconológico. Nos apoyamos aquí en la metodología de análisis de la obra audiovisual, en la que para proceder al estudio riguroso de las imágenes es necesario en primer lugar comprender el desarrollo diacrónico, la forma de la cadena temporal utilizada para construir obras apoyadas sobre una estructura narrativa; solo después puede procederse a una lectura ideológica, simbólica, etc., es decir, a la comprensión absoluta de la obra[9].

Esta metodología se aplica básicamente al análisis fílmico y cabe preguntarse si ello es posible para las imágenes románicas. Nuestra hipótesis es que sí, y puede hacerse por una razón bien simple: el artista románico quiere contar algo, narrar, como hemos dicho, con mayor o menor profusión de imágenes, con un relato más o menos complejo, lo que dependerá de sus cualidades técnicas, repertorio, posibilidades económicas, etc. Pero lo cierto e innegable es que se trata de una narración, por simple que sea y pese a que esa narración esté basada en imágenes fijas, que no carentes de movimiento. Vamos a definir la narración como el relato o enunciación de una acción o serie de acciones de unos personajes en un tiempo –en la época del Románico, el cristiano-feudal– y en un espacio –el de las Dos Ciudades–. Se trata, por consiguiente, en este método

[8] La bibliografía sobre la homilética medieval es abundante y de especial interés el trabajo que viene realizando el Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR) de la Universidad de Salamanca, donde se han publicado las investigaciones de autores como Pedro CÁTEDRA, Manuel A. SÁNCHEZ o Arturo JIMÉNEZ, por poner algunos ejemplos.

[9] Entre la abundante producción bibliográfica, manejamos como referencias conceptuales y metodológicas las de RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, Madrid, 1987; VILLAFAÑE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, 2003; JOLY, Martine, *La interpretación de la imagen,* Barcelona, 2003; CATALÁ, Joseph, *La imagen compleja*, Barcelona, 2005; GONZÁLEZ CUESTA, Begoña, *Análisis de la obra audiovisual*, Segovia, 2006.

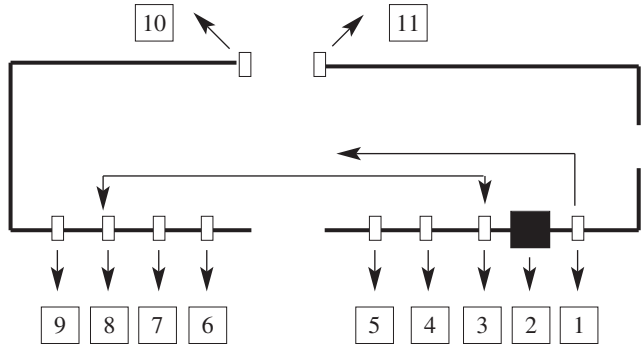


Figura 1. Esquema de Sotosalbos.

de identificar los siguientes elementos de la estructura narrativa: quiénes son los actuantes, cuál es la secuencia temporal de la acción y cuál es la secuencia espacial. Hemos de realizar en este momento una precisión absolutamente fundamental: como veremos, en el caso del Románico no siempre es posible realizar una única reconstrucción de la secuencia temporal de las escenas, pero cuando en un programa aparecen escenas bíblicas, es decir, referidas al tiempo humano situado entre la Creación y el Juicio Final, son advertidas en la mente del espectador no solo como episodios reconocibles de la historia sagrada que ya ha sucedido o está por venir, si no que se constituyen además en precisas referencias cronológicas para el espectador, absolutamente fundamentales para contextualizar el discurso y comprender todo el resto de imágenes y escenas que las acompañan.

De la aplicación de este método de análisis a ejemplos concretos pueden deducirse interesantes conclusiones referidas al tema que venimos tratando. Vamos a llevarlo a cabo en tres iglesias románicas, todas situadas en la provincia de Segovia y datadas entre finales del siglo XII e inicios del XIII: San Miguel de Sotosalbos, Nuestra Señora de la Asunción de Duratón y San Miguel de Tenzuela.

San Miguel de Sotosalbos

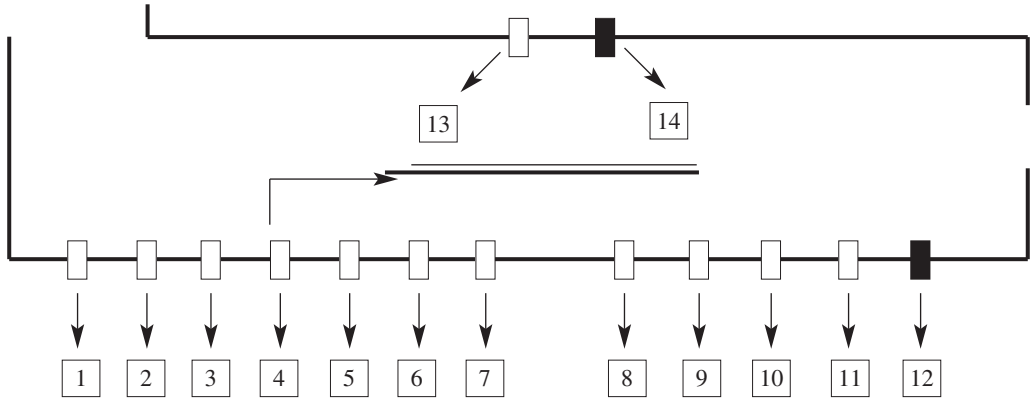
En la galería porticada meridional de la magnífica iglesia de Sotosalbos se representan las siguientes escenas (fig. 1).

En este esquema que hemos realizado numerando los capiteles, remarcamos una escena capital: la Epifanía, la adoración de los Magos al Niño en Belén, promesa de Redención hecha realidad y símbolo también de la necesaria supeditación de cualquier poder terrenal a la naturaleza divina de Cristo. Pero, como hemos afirmado, este episodio es además una referencia cronológica que sirve para articular un discurso en el que proponemos una lectura de derecha izquierda.

Así, se abre con la presentación de una imagen tradicionalmente identificada con las almas a la espera de su Salvación, invitadas a participar en el banquete cristiano –las aves picoteando frutos–; a continuación la Epifanía, que sirve de referencia para toda la narración con el sentido mencionado; y después –partiendo de ese momento de la Redención encarnada– sucesivas imágenes claramente identificadas con el Mal –los seres monstruosos como basiliscos, arpías, sirenas,

Figura 2. Sotosalbos: Arpías.

Figura 3. Sotosalbos: Caballeros enfrentados.



1. Deteriorado ¿animal fantástico?; 2. Restaurado; 3. Hojas de acanto y uvas; 4. Nacimiento de Cristo; 5. Aves picoteando viñas; 6. Vegetación entrelazada; 7. Arpías; 8. Aves picoteando plantas; 9. Ovejas y cabras; 10. Epifanía; 11. Centauros y dragones; 12. Lucha guerrero y mostruo; 13. Grifos; 14. Hulcaneros y sirenas.

Figura 4. Esquema de Duratón.

etc.– o con el Bien –probablemente, los leones–[10]. En este contexto de la lucha que libran las dos ciudades –que volvemos a ver en la puerta del templo, con el emparejamiento de la sirena y los leones guardianes–, hay dos referencias precisas –capiteles 3 y 8– a la función de un grupo social fácilmente identificable: la nobleza feudal, cuyo cometido es la defensa de la Jerusalén Celestial, de la Iglesia, frente al asalto de un Enemigo situado, a veces abiertamente y otras escondido, dentro de la misma sociedad. Una alusión clara a un grupo social necesario para la propia subsistencia del orden cristiano.

[10] Para la interpretaciones iconográficas, nos basamos fundamentalmente en: RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 2000. Para el bestiario, la obra de GUGLIELMI, Nilda, *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, Madrid, 2002.

Figura 5. Duratón: Nacimiento de Cristo.

Figura 6. Duratón: Cetreros y sirena.

Todo este programa se completa con nuevas alusiones a ese enfrentamiento en los numerosos canecillos exteriores (figs. 2 y 3).

Nuestra Señora de la Asunción de Duratón

Una interpretación idéntica podemos encontrar en la iglesia de Duratón, también en la galería situada al sur. Veamos la ubicación de los temas (fig. 4).

En esta ocasión vemos no una, como en el caso de Sotosalbos, sino dos referencias bíblicas –capiteles 4 y 10, el nacimiento de Cristo y la Epifanía– que permiten una reconstrucción de la secuencia temporal mucho más precisa, estructurando un relato en el que de nuevo el simbolismo del bestiario fantástico nos transporta a un escenario de combate donde una vez más la nobleza –capiteles 12 y 14– resulta indispensable. Particularmente interesante es el número 14, en el que el noble que mediante la caza se prepara para ejercer su función se encuentra enfrentado y también expuesto al engaño y la corrupción del Mal, personificado en la sirena (figs. 5 y 6).

San Miguel de Tenzuela

Por los motivos que venimos explicando desde el inicio de nuestra intervención, realmente pensamos que las interpretaciones precedentes podrían aplicarse a la práctica totalidad de las iglesias románicas. Pero traemos a colación la pequeña iglesia de Tenzuela, pues en ella la cuestión se simplifica muchísimo al contar tan solo con dos capiteles historiados, situados en la única puerta de acceso al templo; de hecho, ni siquiera existen referencias temporales precisas en forma de escenas bíblicas.

En el capitel que encontramos a la izquierda al penetrar en la iglesia, vemos unas aves enredadas en tallos vegetales que las aprisionan; en el derecho, dos parejas de guerreros se enfrentan a pie. Si la explicación habitual para el primero de los temas es la de las almas atrapadas por el pecado, en el segundo debiéramos entender la lucha que el hombre libra contra el Mal, representados ambos contendientes por nobles totalmente vestidos para el combate. El noble, el guerrero, simboliza así no solo a su grupo social, caracterizado por una función conocida, si no a todo el género humano. De esta forma, la ausencia de referencias cronológicas y la generalización

Figura 7. Tenzuela: Aves enredadas en tallos.

Figura 8. Tenzuela: Guerreros a pie enfrentados.

simbólica permite establecer un nivel de abstracción más elevado; podríamos incluso hablar del viejo concepto griego de los *aristoi*, los mejores, aquellos que se encuentran por su altura moral y conocimiento cualificados para ejercer el gobierno de la sociedad, pero ello excede la intención y las limitaciones de espacio de esta intervención, cuyo propósito no es si no presentar nuevas líneas de trabajo e interpretación (figs. 7 y 8).

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

POBREZA, ENFERMEDAD Y EXCLUSIÓN EN LA ICONOGRAFÍA BÍBLICA ROMÁNICA

ANA BELÉN MUÑOZ MARTÍNEZ
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

Los conceptos de pobreza y enfermedad con frecuencia aparecen unidos en el imaginario medieval, llegando a producirse cierta identificación entre ambos[1]. En efecto, no existe individuo más desvalido que aquel que no es capaz de sustentarse por sí mismo debido a un estado de salud precario. La representación artística de estos colectivos marginales tiene unas características específicas que permiten definir su condición y precisar su situación social[2]. Pobres y enfermos son representados en muy variados contextos en el arte medieval. Uno de los ámbitos más frecuentes será la ilustración de relatos hagiográficos. A lo largo de la Edad Media, son habituales las imágenes de San Martín partiendo su capa para paliar la desnudez del pobre[3], San Gil despojándose de su túnica con el mismo fin[4], o las curaciones de enfermos de San Millán[5]. En otros casos, los

[1] LÓPEZ ALONSO, Carmen, *La pobreza en la España medieval,* Madrid, 1986, p. 49: "Si existe un pobre por antonomasia, éste es el enfermo, aquél a quien sus condiciones físicas impiden valerse por sí mismo"; GONTHIER, Nicole, *Lyon et ses pauvres au Moyen Age (1350-1500)*, Lyon, 1978, p. 148: "l'infirmité jetant rapidement celui qui en était atteint dans la plus grande indigente, on ne faisait guère de distintion entre malades et nécessiteux"; VALDEÓN, Julio, "Problemática para un estudio de los pobres y de la pobreza en Castilla a fines de la Edad Media", en: *Actas de las primeras Jornadas Luso-Espanholas de Historia Medieval,* t. II, Lisboa, 1973, pp. 889-918, p. 892.

[2] GARNIER, François, "Figures et comportements du pauvre dans l'iconographie des XII^{e} et XIII^{e} siècles", DUBOIS, Henri, HOCQUET, Jean Claude y VAUCHER, André (ed.), *Horizons marins, itinéraires spirituels (V^{e}-XVIII^{e} siècles),* vol. I: *Mentalités et sociétés,* Paris, 1987, pp. 303-318, p. 303. De este modo, algunos estudios histórico-sociales han recurrido a las fuentes iconográficas para analizar la imagen del pobre, vid. LÓPEZ ALONSO (1978): pp. 32-33; MOLLAT, Michel, *Études sur l'histoire de la pauvreté. Moyen Âge-XVI^{e} siècle,* Paris, 1974; GOGLIN, Jean-Louis, *Les misérables dans l'Occident médiéval,* Paris, 1976.

[3] Frontal de San Martín de Puigbó, primer cuarto del siglo XII, Museo Episcopal de Vic (MEV 9); frontal de San Martín de Ix, principios del siglo XII, Museo Nacional de Arte de Cataluña; capitel de Santo Domingo de la Calzada. Sobre la iconografía de San Martín vid.: SAUVEL, Tony, "Les miracles de Saint Martin. Recherches sur les peintures murales de Tours au V^{e} et au VI^{e} siècle", *Bulletin Monumental*, Paris, 1956, pp. 153-179; GÓMEZ GÓMEZ, Agustín y ASIAIN YARNOZ, Miguel Ángel, "Caritas et diabolus en la iconografía de San Martín: el caso de San Martín de Unx (Navarra)", *Príncipe de Viana,* 205, Pamplona, 1995, pp. 285-310.

[4] Pintura mural de Saint Aignan-sur-Cher (Loire et Cher), Francia, segundo cuarto del siglo XI. Sobre la iconografía de San Gil vid. LAHOZ, Lucía, "La portada de San Gil en la catedral de Vitoria", *Cuadernos de Arte e Iconografía,* 10, V, Madrid, 1992, pp. 235-248.

[5] Sepulcro de San Millán en el monasterio de Suso; Arca de San Millán de la Cogolla, vid. HARRIS, Julie, "Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* 9, 1991, pp. 68-85.

desfavorecidos cobran protagonismo en la ilustración de contenidos de tipo moral, en los que se ensalza la caridad, como las Biblias moralizadas[6]. Igualmente, son cuantiosas las representaciones de pobres y enfermos, principalmente lisiados o deformes, en la iconografía profana[7]. Por último, en el contexto bíblico –ámbito temático en el que se centra el presente trabajo– se encuentran algunas figuras especialmente significativas que encarnan la pobreza y la enfermedad. Incluso en ocasiones algunos investigadores han apuntado que la codificación iconográfica habitual de la pobreza pudiera proceder precisamente de la ejemplificación de estos personajes testamentarios[8].

En lo que respecta a las fuentes, la literatura bíblica ofrece una visión dicotómica de la pobreza y la enfermedad. Por lo general, tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento no sólo señalan y aceptan la existencia de pobres, débiles y enfermos[9], sino que además imponen la obligación de socorrerlos[10], justificada por la asimilación del pobre con cualquier miembro de la comunidad[11], con Yahvé[12] o con Cristo[13]. Muy habitualmente se vinculan pobreza y caridad, siendo el pobre un medio para alcanzar a Dios y para redimir los pecados[14]. Sin embargo, existe también cierto rechazo hacia la pobreza y la enfermedad, consideradas ambas situaciones motivo de desprestigio y causa de vergüenza[15]. En ocasiones la pobreza y, muy especialmente, la enfermedad se asocian en

6 Por citar algunos ejemplos, en una Biblia moralizada del siglo XIII (Londres, British Library, ms. Harley 1526) se representa a un avaro golpeando a un pobre que le pide limosna (f. 77); en la Biblia moralizada del siglo XIII, conservada en Paris (Bibliothéque Nationale de France, ms. lat. 11560), se representa la distribución de pan entre los pobres (f. 188) o la bendición de Dios al hombre que hace penitencia y distribuye sus riquezas entre los pobres (f. 85v); por último, en otra Biblia moralizada conservada en la Bobdelian Library de Oxford (ms. 270b) se representa al pobre recibiendo pan (f. 212). GARNIER (1987): p. 318.

7 Capitel con un cojo en el pórtico sur de la catedral de Jaca; portada románica de Echano, vid. GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, "Cojos y miserables en la portada románica de Echano (Navarra)", *Príncipe de Viana,* 198, Pamplona, 1993, pp. 9-21.

8 GARNIER (1987): p. 303; GÓMEZ GÓMEZ (1993): p. 11; LÓPEZ ALONSO (1986): p. 32; LABANDE-MAILFERT, Yvonne, "Pauverté et paix dans l'iconographie romane (XI^{e}-XII^{e} siècle)", ídem, *Études d'iconographie et d'histoire de l'art,* Poitiers, 1982, pp. 139-163 (artículo procedente de MOLLAT, Michel, *Études sur l'histoire de la pauvreté. Moyen Âge– XVI^{e} siècle,* t. I, Paris, 1974, pp. 319-343), p. 142; GOGLIN (1976): p. 76.

9 "Pues no faltarán pobres en esta tierra" (Dt 15, 11); "El rico y el pobre se encuentran: a los dos los hizo Yahvé" (Pr 22, 2). La versión de la Biblia empleada en este trabajo es la siguiente: *Nueva Biblia de Jerusalén,* Bilbao, Desclée de Brouwer, 1999.

10 "El justo reconoce los derechos del pobre, el malvado es incapaz de conocerlos" (Pr 29, 7); "En cambio, sé generoso con el humilde y no le hagas esperar por tu limosna. Si quieres cumplir el mandamiento, acoge al indigente, y según su necesidad no le despidas con las manos vacías" (Si 29, 8-9); "El que da al pobre no pasará necesidad, el que lo ignora abundará en maldiciones" (Pr 28, 27).

11 "Si hay junto a ti algún pobre de entre tus hermanos, en alguna de las ciudades que Yahvé tu Dios te da, no endurecerás tu corazón ni cerrarás tu mano a tu hermano pobre, sino que le abrirás tu mano y le prestarás lo que necesite para remediar lo que le falta" (Dt 15, 7-8).

12 "Quien oprime al pobre ultraja a su Creador; quien se apiada del indigente le da gloria" (Pr 14, 31); "Quien se apiada del pobre, presta a Yahvé y recibirá su recompensa" (Pr 19, 17).

13 "Porque tuve hambre y me disteis de comer; tuve sed y me disteis de beber; era forastero y me acogisteis; estaba desnudo y me vestisteis; enfermo y me visitasteis; en la cárcel y acudisteis a mí" (Mt 25, 35); "En verdad os digo que cuanto hicisteis a uno de estos hermanos míos más pequeños, a mí me lo hicisteis" (Mt 25, 40).

14 "El agua apaga el fuego ardiente, la limosna perdona los pecados" (Si 3, 30); "Tiende también tu mano al pobre, para que tu bendición sea completa" (Si 7, 32); "Hermano y protector ayudan en la desgracia, pero todavía más salva la limosna" (Si 40, 24); "El generoso será bendecido por compartir su pan con el pobre" (Pr 22, 9).

15 "Hijo, no lleves vida de mendigo, más vale morir que mendigar" (Si 40, 28); "La mendicidad es dulce en la boca del descarado, pero en sus entrañas es un fuego abrasador" (Si 40, 30); "¡Que sus hijos vaguen mendigando, sean expulsados de sus ruinas; que el acreedor se quede con sus bienes y se saqueen sus ganancias los extraños!" (Sal 109 (108), 10-11); "Un rato de sueño, un rato de siesta, un rato de descanso con los brazos cruzados y te llega la pobreza del vagabundo, la penuria del mendigo" (Pr 24, 33-34); "Como arquero que dispara a todo el mundo, el que contrata a un necio y a un vagabundo" (Pr 26, 10);

la Biblia con la penitencia y el castigo, o bien son consideradas pruebas para mostrar la fortaleza y fidelidad del creyente.

Una de las imágenes bíblicas más representativas en este sentido es la figura de Job. El *Libro de Job,* incluido dentro de los libros sapienciales, relata la historia del hombre justo y creyente que goza de prosperidad y bienes materiales[16], entendidos como premio a sus buenas obras, de los cuales se ve pronto despojado como prueba para mostrar su fidelidad a Yahvé[17]. Según el relato bíblico, Dios, instigado por Satán, decide probar la fortaleza de su siervo privándole de todas sus riquezas. Junto a la muerte de sus hijos y la pérdida de todas sus posesiones, Job será además mortificado con el padecimiento en su propio cuerpo de la enfermedad[18]. En este estado, Job tendrá que soportar además las instigaciones de su esposa y sus tres amigos, que lo instan a rebelarse contra Dios por causarle tanto sufrimiento. La figura de Job pronto se convirtió en símbolo de la paciencia y fidelidad del creyente, de la resignación ante el designio divino y así se evidencia en el pensamiento de los padres de la Iglesia a partir del siglo III[19]. Desde el siglo VI los comentarios de San Gregorio sobre el *Libro de Job –Moralia in Iob–* contribuyeron a proyectar un mensaje doctrinario sobre este personaje, por un lado como prefiguración de los sufrimientos de Cristo y de la Iglesia[20] y, por otro, como ejemplo para el fiel de la perseverancia en la fe y de la banalidad de los bienes materiales[21].

Desde época muy temprana se ha representado el ciclo de la vida de Job[22], eligiéndose mayoritariamente su estado más lamentable: la imagen de Job enfermo, con el cuerpo lleno de llagas, sobre el muladar[23]. Así aparece ya en algunas catacumbas[24] y sarcófagos del primer arte cristiano[25] y será su figuración más habitual durante la Edad Media[26], principalmente desde el final del

---

"El que cultiva su tierra se hartará de pan; quien persigue quimeras se hartará de miseria" (Pr 28, 19); "El ambicioso corre a enriquecerse, sin saber que le llega la miseria" (Pr 28, 22); "Se dijo entre sí el administrador: '¿Qué haré ahora que mi señor me quita la administración? Cavar, no puedo; mendigar, me da vergüenza'" (Lc 16, 3).

16 "Tenía siete hijos y tres hijas. Poseía siete mil ovejas, tres mil camellos y quinientas yuntas de bueyes, quinientas burras y numerosos siervos. Era el más rico de toda la gente de Oriente" (Job 1, 2-4).

17 "Desnudo salí del seno materno y desnudo volveré a él. Yahvé me lo ha dado y Yahvé me lo ha quitado. Bendito sea el nombre de Yahvé" (Job 1, 21).

18 "Contestó el Satán a Yahvé: 'Piel tras piel. El hombre da por su vida todo lo que tiene, pero trata de ponerle la mano encima, dáñalo en los huesos y en la carne; te apuesto a que te maldice a la cara'" (Job 2, 4-5).

19 PERRAYMOND, Myla, Voz "Giobbe", BISCONTI, Fabrizio (a cura di), *Temi di iconografia paleocristiana,* Ciudad del Vaticano, 2000, pp. 190-191, p. 190, cita a Tertuliano, Hipólito, Orígenes, Cipriano, Juan Crisóstomo, Ambrosio y Jerónimo.

20 DURAND, Jannic, "Note sur une iconographie méconnue: le 'saint roi Job'", *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen-âge,* 32, Paris, 1984, pp. 113-135, pp. 113 y 128.

21 MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIII^e siècle en France,* Paris, 1910, p. 170.

22 Algunos autores han apuntado que la imagen más temprana de Job se encuentra en los frescos de la sinagoga de Dura-Eropos (s. III). Vid. TERRIEN, Samuel, *The iconography of Job through the centuries*, Pennsylvania, 1996, p. 3 y p. 276, nota 5 del capítulo 1, recoge la bibliografía al respecto. Otros autores, en cambio, identifican el supuesto ciclo de la vida de Job con la representación de David y Saúl. Ibíd., nota 6, p. 276.

23 Sobre la iconografía de Job vid. DURAND, Jannic, *Recherches sur l'iconographie de Job des origines de l'art chrétien au XIII^e siècle,* tesis inédita, Paris, L'École des Chartres, 1981; BESSERMAN, Lawerence, *The legend of Job in the Middle Ages,* Cambridge (Massachussets), 1979.

24 Cementerios de Domitila, de los santos Marcelino y Pedro, del *Maius,* de Via Latina, en Roma, todos hacia la primera mitad del siglo IV.

25 Sarcófago de Junio Basso (siglo IV), Museo Sacro Vaticano.

26 Existen, sin embargo, ejemplos de una iconografía más compleja de la vida de Job: en la *Biblia de Saint-Bénigne* de Dijon (Bibliothèque Municipale de Dijon, ms. 2, f. 235v, segundo cuarto siglo XII) Job aparece representado como un profeta; o en la *Biblia Floreffe* (Londres, British Library, ms. Add. 17738, f. 3v, s. XII) existe una extraordinaria figuración de la exégesis de Job donde algunas escenas tomadas de la historia de Job se convierten en soporte de todo un discurso alegórico. Por otra parte,

siglo XI y, sobre todo, a partir del siglo XII, cuando la reinterpretación de los *Moralia in Iob* de Gregorio Magno por las corrientes reformistas del siglo XI influyeron en la predilección de este tema en perjuicio de otros, como la imagen monárquica de Job. Según apunta Jannic Durand, los reformistas gregorianos vieron en las insinuaciones de los amigos de Job la prefiguración de heréticos, simoníacos, nicolaístas y todo tipo de vicios que sufría el clero, en definitiva, de los enemigos de la reforma gregoriana, de modo que los sufrimientos de Job se vieron como alegoría de los de la Iglesia[27].

Durante el período románico, la representación del padecimiento de Job ocupa un lugar importante en los manuscritos iluminados[28], principalmente en la decoración de los *Moralia in Iob*[29] y en la ilustración bíblica[30]. En ámbito hispano, uno de los primeros ejemplos de esta iconografía se encuentra en la *Biblia de León* de 960[31]. En el folio 182 se figura a Job sobre el muladar, hostigado por el demonio, que clava una lanza sobre sus heridas, y amonestado por su mujer. Las referencias a la enfermedad se concretan en las llagas que cubren su cuerpo, visibles en manos y rostro, y que parecen extenderse incluso por sus vestiduras. La *Biblia de León* de 1162[32], que copia la anterior Biblia de 960 de San Isidoro, presenta una escena muy similar, con los mismos personajes. Igual que en la Biblia mozárabe, la figura está vestida, pero las huellas de su padecimiento se aprecian en rostro y manos, cubiertos de úlceras. Asimismo, el gesto afligido del personaje, que apoya la cabeza inclinada en la mano y sostiene con la otra el codo, alude al dolor provocado por la enfermedad[33].

La figura de Job también se representa en las dos grandes biblias iluminadas en la abadía de Ripoll bajo el mandato del abad Oliba, en el inicio del siglo XI[34]. En la *Biblia de Roda*, conservada en Paris[35], se desarrolla el ciclo de la vida de Job en cuatro escenas a lo largo de una columna en el folio 63. El tema de los sufrimientos se sitúa entre dos representaciones de Job como rey, alusivas al bienestar inicial del profeta y a la prosperidad restituida tras las pruebas a las que se ve sometido. Contrastando con la corona y ricas vestiduras del monarca, compuestas de túnica larga y manto púrpura,

---

la representación de Job como rey, pese a ser una iconografía menos habitual, está bien documentada tanto en el arte bizantino (Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. gr. 749, ff. 6 y 249v, s. IX; Monasterio de Santa Catalina del Sinaí, ms. 3, f. 2, s. XI) como en el arte occidental de la Alta Edad Media (*Biblia de Roda*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 6 (2), f. 63, inicio s. XI; *Biblia de Ripoll*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5729, f. 162v; Bibliothèque Municipale de Rouen, ms. 1, f. 199v, mitad s. XI; *Biblia de Redon,* Bibliothèque Municipale de Bordeaux, ms. 1, f. 250v, fin s. XI). Vid. DURAND (1984).

27 DURAND (1984): pp. 128-129.

28 *Sacramentario de Warmundus,* Ivrea, Biblioteca Capitular, ms. 86, f. 208 (c. 1001-1002).

29 *Moralia in Job,* Bibliothèque Municipale de Angers, ms. 187, f. 1 (c. 1083-1093); *Moralia in Job,* Bibliothèque Municipale de Chalon-sur-Saône, ms. 9, f. 150 (1134); *Moralia in Job,* Bibliothèque Municipale de Vendôme, ms. 47, f. 255, (c. 1044-1082); *Moralia in Job*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 15307, f. 1v (s. XII); *Moralia in Job*, Bibliothèque Municipale de Tours, ms. 321, f. 330v (s. XII); *Moralia in Job*, Paris, Bibliothèque de Sainte-Geneviève, ms. 51, f. 19v (c. 1190-1199); *Moralia in Job,* Bamberg Staatsbibliothek, ms. Bibl. 41, f. 29.

30 *Biblia de Souvigny,* Moulins, Bibliothèque Municipale, ms. 1, f. 204v (fin s. XII); *Biblia de los Capuchinos,* Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 16745, f. 154 (s. XII); *Biblia de Saint-Bénigne*, Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 2, f. 235v (segundo cuarto s. XII); *Biblia de Saint-Thierry près Reims,* Reims, Bibliothèque Municipale, ms. 23, f. 45v (primer cuarto s. XII); *Biblia de Troyes,* Troyes, Bibliothèque Municipale, ms. 2391, f. 25 (c. 1145); *Biblia,* Paris, Bibliothèque de Sainte-Geneviève, ms. 9, f. 162 (c. 1185-1195); *Biblia Admont,* Viena, Bild-Archiv der österreichischen Nationalbibliothek, Cod. Ser. Nov. 2701, f. 252v (s. XII).

31 *Codex biblicus legionensis* (Biblia de 960), Archivo Capitular de la Real Colegiata de San Isidoro de León, ms. 2, f. 182.

32 Archivo Capitular de la Real Colegiata de San Isidoro de León, ms. 3.

33 GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge,* vol. I, *Signification et simbolique,* Paris, 1982, p. 116.

34 El trabajo más reciente sobre ambas biblias es el de MUNDÓ, Anscari Manuel, *Les Bíbles de Ripoll, estudis dels mss. Vaticà 5729 i Paris, BNF, Lat. 6,* Cittá del Vaticano (Studi e Testi 408), 2002.

35 Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 6 (2), f. 63 (c. 1015-1020).

Figura 1. *Job como monarca es atacado por Satán y Job enfermo en el muladar, Biblia de Ripoll,* Ciudad del Vaticano, Bibliotecta Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 5729, f. 162v (c. 1020).

Figura 2. *Padecimientos de Job,* capitel del claustro románico de la catedral Pamplona, Pamplona, Museo de Navarra (c. 1140-1150).

la figura de Job enfermo viste una sencilla túnica corta que deja al descubierto sus piernas desnudas y llenas de pústulas. En la *Biblia de Ripoll,* conservada en la Biblioteca Apostólica Vaticana[36], el ciclo de Job es bastante más extenso, ocupando dos folios completos. En el último registro del folio 162v aparece Job junto a su mujer, tumbado en el suelo, con las manos elevadas en oración y vistiendo tan solo un paño que deja al descubierto casi todo el cuerpo lleno de llagas (fig. 1). En el folio siguiente es representado hasta seis veces, en las diferentes conversaciones con sus tres amigos y esposa, con similar aspecto: lleno de úlceras y semidesnudo. En una de estas imágenes sostiene una concha con la que se alivia el picor de las heridas, siguiendo el texto bíblico que describe cómo "Job se sentó en el polvo y cogió un cascote para rascarse con él" (Job 2, 8). También en este manuscrito se emplea el recurso iconográfico de contrastar la imagen de Job enfermo y degradado con la del monarca próspero del inicio y final del ciclo, sentado sobre un trono, portando corona y cetro y ataviado con ricas vestiduras y manto.

Por último, en una ilustración del *Libro de Job* del siglo XII conservada en Pamplona[37], se figura a Job semidesnudo, limpiándose las llagas, acompañado por su mujer y sus tres amigos. Mantiene el mismo gesto de expresión de dolor y, a pesar de su desnudez, conserva el manto, símbolo de la prosperidad anterior, lo que viene a acentuar el contraste entre riqueza y pobreza y enfermedad.

La representación de Job, que aparece con frecuencia en la ilustración de manuscritos, es menos habitual en la escultura monumental del románico. En España contamos con uno de los ejemplos escultóricos más significativos de la figuración de los sufrimientos de Job. Se trata del capitel del claustro románico de la catedral de Pamplona (c. 1140-1150), hoy conservado en el museo de Navarra[38] (fig. 2). Este capitel contiene un amplio ciclo de la vida de Job, que presenta

36 Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Vat. Lat. 5729, ff. 162v y 163.

37 Biblioteca catedralicia de Pamplona, *Homilías de Beda* y *Libro de Job,* cod. 13. f. 86. ESCOLAR SOBRINO, Hipólito (dir.), *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos,* Madrid, Pirámide, 1993, p. 226 (reproduce esta miniatura).

38 En este capitel se representan varias escenas de la vida de Job: Job celebrando un banquete con sus hijos; Job orando ante un altar; Job pierde sus posesiones; muerte de los hijos de Job; Job enfermo, lleno de úlceras, conversa con sus tres amigos; Dios comunica a Job el fin de sus sufrimientos. La llamativa presencia de un ciclo de la vida de Job en la escultura románica hispana ya fue señalada por Vázquez de Praga: VÁZQUEZ DE PRAGA, Luis, "La historia de Job en un capitel románico de la catedral de Pamplona", *Archivo Español de Arte,* 46, Madrid, 1941, pp. 410-411; VÁZQUEZ DE PRAGA, Luis, "Los capiteles historiados del claustro románico de la catedral de Pamplona", *Príncipe de Viana,* 29, Pamplona, 1947, pp. 457-465.

la prosperidad inicial, la pérdida de sus posesiones, la muerte de los hijos y finalmente, los padecimientos físicos del santo. En este último tema se representa a Job completamente desnudo, con el cuerpo lleno de pústulas. Su figura aparece desdoblada, primero conversando con sus tres amigos en presencia de su esposa y después recibiendo la bendición de Dios, que le comunica el fin de sus sufrimientos. En la segunda de las imágenes porta el cascote para aliviar el picor de sus heridas al que alude el texto bíblico. La total desnudez del personaje así como el pronunciado abultamiento de las llagas confieren un renovado dramatismo a la imagen. En otro capitel de la catedral de El Salvador de Santo Domingo de la Calzada (c. 1158-1180)[39], de nuevo es representado Job enfermo, semidesnudo, retirando de su muslo los gusanos que corrompen su cuerpo, siguiendo fielmente el texto bíblico: "Me cubren la carne gusanos y costras, la piel se me agrieta y supura" (Job 7, 5)[40].

El relato bíblico define la enfermedad de Job como "úlceras malignas" que le recubren todo el cuerpo[41] y se alude a la corrosión de la carne por la presencia de gusanos. Por todo ello y pese a que el *Libro de Job* no menciona expresamente la lepra, el arte medieval ha representado a este personaje como un leproso, llegando a imponerse la figura de Job como la imagen ejemplar del enfermo de lepra, castigado por Dios y aún así fuerte en su fe[42]. Dentro de las enfermedades conocidas en la Edad Media la lepra ocupa un lugar particular por el componente de marginación que conlleva. Más allá del deber cristiano de la caridad, el miedo al contagio y la aversión y el desprecio hacia estos enfermos incidía en su cada vez mayor grado de exclusión[43]. La lepra constituye un elemento de separación total de la sociedad, hasta el punto de que tanto la Iglesia como las instituciones públicas actuaban conjuntamente con el fin de separar a los leprosos del resto del conjunto social. Los métodos de exclusión son contundentes: las leproserías debían estar fuera de los centros habitados[44], los leprosos no podían tocar nada que estuviera en contacto con las personas sanas y su paso debía ser anunciado por el sonido de una carraca[45].

Los textos bíblicos también fomentaban este rechazo y consiguientes medidas de exclusión. Así, el capítulo 13 del *Levítico,* dedicado por completo a la lepra, no deja lugar a dudas sobre la consideración de la enfermedad: "El afectado por lepra llevará la ropa rasgada y desgreñada la cabeza, se tapará hasta el bigote e irá gritando: ¡Impuro, impuro! Todo el tiempo que le dure la llaga quedará impuro. Es impuro y vivirá aislado; fuera del campamento tendrá su morada" (Lv 13, 45-46). Es necesario señalar en este punto ciertas ambigüedades sobre la concepción bíblica de la lepra. En la versión griega de la Biblia, conocida como *Septuaginta* (c. s. III a. C.), se traduce por *lepra* el término hebreo *tsara'ath,* presente en numerosos episodios (Éx 4, 6; Lev 13-14; Num 12,

---

39 SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, "Dos nuevos ejemplos escultóricos del tema de Job en el románico español: Santo Domingo de la Calzada y Agüero", *Artigrama,* 11, Zaragoza, 1994-1995, pp. 339-356.

40 La representación de los gusanos aparece en algunos ejemplos posteriores, como una Biblia conservada en la Bibliothèque Municipale de Avranches, ms. 3, f. 75v (c. 1210-1230) o los *Moralia in Job* conservados en Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 175, f. 5v (primer cuarto s. XIV).

41 "El Satán salió de la presencia de Yahvé. E hirió a Job con úlceras malignas, desde la planta del pie hasta la coronilla. Job se sentó en el polvo y cogió un cascote para rascarse con él" (Job 2, 7-8).

42 BÉRIOU, Nicole y TOUATI, François-Olivier, *Voluntate dei leprosus. Les lépreux entre conversion et exclusion aux XII^e^ et XIII^e^ siècles,* Spoleto, 1991, p. 52.

43 GEREMEK, Bronislaw, "El Marginado", LE GOFF, Jacques (ed.), *El hombre medieval,* Madrid, 1990, pp. 359-386, p. 381; BÉRIAC, Françoise, *Histoire des lépreux au moyen age: une société d'exclus,* Paris, 1988, p. 213: "Devenir lépreux signifie un arrachement douloureux, une séparation sans retour d'avec tout son entourage, et souvent d'abord un rejet sans merci".

44 TOLIVAR FAES, José Ramón, *Hospitales de leprosos en Asturias durante las Edades Media y Moderna,* Oviedo, CSIC, 1966.

45 GEREMEK (1990): p. 382.

10; 2Cr 26, 16; etc.). Este término alude más bien a una impureza espiritual curable, que requiere remedios rituales religiosos administrados por el sacerdote[46]. Este tipo de impureza se relaciona con el castigo divino, así es empleada para castigar a Naamán[47], a su criado Guejazí[48], al rey Ozías[49], o para probar la fortaleza de Job. El término pasó del griego al latín en las traducciones latinas de la Biblia, principalmente en la *Vulgata*, a partir del siglo IV. Sin embargo, no es posible aseverar que la enfermedad actualmente conocida como lepra sea a la que hacen referencia los textos bíblicos, a pesar de que así fue entendido durante la Edad Media, sin duda debido a que la impureza física de la lepra se asocia también a una impureza de tipo moral, y así es concebida como castigo merecido por los pecados cometidos en los citados pasajes del Antiguo Testamento.

Al igual que la lepra, la indigencia también es considerada en la literatura testamentaria como una maldición[50]. A lo largo de la Edad Media se mantiene la asimilación entre la lepra y la mendicidad extrema[51]. La propia condición del leproso, que además de estar enfermo, es aislado por completo de la sociedad, le impide procurarse el sustento por sí mismo, lo que no le dejará otra opción para sobrevivir que la de mendigar[52]. Las leproserías contaban con ciertos medios para su propio sustento: las cuotas de ingreso de los propios leprosos, donaciones, diezmos, limosnas, etc. Los enfermos no vinculados a las leproserías ejercían libremente la mendicidad en las calles, siempre portando elementos distintivos en su vestimenta y anunciando su presencia con tablillas y carracas, para mantenerse alejados del conjunto de la sociedad sana. Otra de las figuras bíblicas más representativas y que aúnan estos dos conceptos es la del pobre Lázaro. La historia de este mendigo, que esperaba a la puerta del rico para alimentarse con las sobras de los banquetes que éste celebraba, viene narrada en el evangelio de Lucas (Lc 16, 19-31). Se le describe como un enfermo, "cubierto de llagas", siendo su miseria tal que "hasta los perros lamían sus heridas" (Lc 16, 21). Llama la atención la presencia de un nombre propio asignado a un personaje de ficción, protagonista de una parábola, caso único en todo el relato evangélico. Muy probablemente fue escogido por su significado, del hebreo *èl'âzâr,* "aquél a quien Dios presta ayuda"[53]. Se trata de una parábola de sentido escatológico, equiparable a la de las vírgenes necias y las vírgenes prudentes (Mt 25, 1-13), la de

---

46 BÉRIAC (1988): "La Bible et la tradition médicale", pp. 38-44; CULE, John, "The stigma of leprosy: its historical origins and consequences with particular reference to the laws of Wales", ROBERTS, Charlotte, LEWIS, Mary y MANCHESTER, K., *The past and present of Leprosy: archaeological, historical, palaeopatohological and clinical apporoaches,* Oxford, 2002, pp. 149-154, "Biblical leprosy": p. 150.

47 "Pero este hombre (Naamán), siendo un gran militar, era leproso" (2Re 5, 1).

48 "'La lepra de Naamán se pegará a ti y a tus descendientes para siempre'. Guejazí salió de su presencia con lepra de un blanco de nieve" (2Re 5, 27).

49 "Entonces Ozías, que tenía en la mano un incensario para ofrecer incienso, se llenó de ira, y mientras se irritaba contra los sacerdotes, brotó la lepra en su frente (…) El rey Ozías quedó leproso hasta el día de su muerte, y habitó en una residencia aislada, porque, como leproso, había sido excluido del templo de Yahvé" (2Cr 26, 19-21).

50 "Vagabundo y errante serás en la tierra" (Gn 4, 12); "Así Madián redujo a Israel a una gran miseria y los israelitas clamaron a Yahvé" (Jc 6, 6); "Y te llega la pobreza del vagabundo, la penuria del mendigo" (Pr 6, 11); "Habitaban la tiniebla y la sombra, cautivos de hierros y miserias, por desafiar las órdenes de Dios, por despreciar el proyecto del Altísimo. Doblegó su terquedad con fatigas, sucumbían, privados de socorro" (Sal 107 (106), 10-12); "Jerusalén recuerda sus días de miseria y vida errante, cuando a manos del adversario sucumbía su pueblo, sin que nadie viniera en su ayuda. Los adversarios la miraban, riéndose de su ruina" (Lm 1, 7).

51 LÓPEZ ALONSO (1986): p. 54.

52 GUGLIELMI, Nilda, *Marginalidad en la Edad Media,* Buenos Aires, 1998*,* pp. 117-124: "Aislamiento completo y severo: las leproserías"; pp. 124-133: "Aislamiento parcial: a) cuando a pesar de vivir en leproserías, salían ocasionalmente, b) leprosos transeúntes".

53 LEÓN-DUFOUR, Xavier, *Diccionario del Nuevo Testamento,* Bilbao, 2002, p. 370.

los trabajadores de la viña (Mt 20,1-16) o la de los convidados al banquete de boda (Lc 14, 7-24). La historia del pobre Lázaro pretende instruir sobre el premio que recibirán tras la muerte los que han sufrido en vida, en contraposición al castigo de los avariciosos. Se ejemplifica así la máxima neotestamentaria de que los últimos serán los primeros[54]. A lo largo del Nuevo Testamento abundan este tipo de consideraciones, especialmente referidas a la oposición pobreza-riqueza. Cristo señala la dificultad del joven rico para alcanzar la salvación[55], incluye a los pobres entre los bienaventurados, porque de ellos es el Reino de los Cielos[56], mientras que los ricos son maldecidos por su imposibilidad para salvarse[57]. El comentario alegórico habitual de esta parábola, fijado ya desde, al menos, San Jerónimo, identifica al rico que se niega a socorrer a Lázaro como representación de los judíos, mientras que Lázaro es visto como personificación de los gentiles[58]. Las úlceras del pobre representan el pecado abiertamente confesado, y los perros que lamen las llagas, los doctores que curan las heridas morales a través de la palabra[59].

En lo que respecta a la iconografía, generalmente, los ciclos dedicados a la ilustración de esta parábola incluyen varias escenas: el banquete del rico avaro, el pobre enfermo esperando a la puerta, la muerte y ascensión del pobre Lázaro, su glorificación en el seno de Abraham y la muerte del rico con el consiguiente sufrimiento del castigo en el infierno. El sentido escatológico del ciclo se hace evidente cuando se inserta en programas iconográficos de salvación. En los capiteles de la puerta del transepto meridional de Saint Sernin de Toulouse (c. 1090)[60], la parábola del pobre Lázaro aparece junto a la representación del castigo de pecados como la avaricia o la lujuria. Lo mismo ocurre en Moissac (c. 1115-1130)[61], donde la historia de Lázaro, tema relacionado con el Juicio y muy en consonancia con el sentido apocalíptico del tímpano[62], se figura sobre las personificaciones de la avaricia y la lujuria. La representación de esta parábola puede tener también una lectura social, indicadora del papel del pobre y el deber de la limosna en la sociedad cristiana medieval. Así se ha señalado con respecto a la figuración de este tema en el programa político-religioso de la portada de Santa María de Ripoll[63]. En

54 "Pero muchos primeros serán últimos y los últimos, primeros" (Mc 10, 31). Texto completo: Mt 19, 27-30; Mc 10, 28-31; Lc 18, 28-30.

55 "Uno de los principales le preguntó: 'Maestro bueno, ¿qué he de hacer para tener en herencia vida eterna?' Le dijo Jesús: '¿Por qué me llamas bueno? Nadie es bueno sino sólo Dios. Ya sabes los mandamientos: No cometas adulterio, no mates, no robes, no levantes falso testimonio, honra a tu padre y a tu madre.' El dijo: 'Todo eso lo he guardado desde mi juventud'. Al oírlo, Jesús le dijo: 'Aún te falta una cosa: vende todo cuanto tienes y repártelo entre los pobres, y tendrás un tesoro en los cielos; luego, ven y sígueme'. Al oír esto, se puso muy triste, porque era muy rico. Al verlo, Jesús dijo: '¡Qué difícil es que los que tienen riquezas entren en el Reino de Dios! Es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja, que el que un rico entre en el Reino de Dios'" (Lc 18, 18-25).

56 "Bienaventurados los pobres, porque vuestro es el Reino de Dios" (Lc 6, 20).

57 "Pero ¡ay de vosotros, los ricos!, porque habéis recibido vuestro consuelo. ¡Ay de vosotros, los que ahora estáis hartos!, porque tendréis hambre. ¡Ay de los que reís ahora!, porque tendréis aflicción y llanto" (Lc 6, 24-25).

58 *Glose ordin.,* in Luc., cap. XV y Hugo de San Víctor, *Allegoria in novum Testamentum,* lib. IV, cap. XXIV, vid. MÂLE (1910): p. 238, nota 1.

59 BÉRIAC (1988): p. 124.

60 DURLIAT, Marcel, *Haut Languedoc Roman,* Yonne, 1978, p. 78, fig. 14.

61 HEARN, M. F., *Romanesque sculpture: the revival of monumental stone sculpture in the Eleventh and Twelfth centuries,* Oxford, 1981, p. 176, fig. 130.

62 En el tímpano de Moissac se figuran los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, junto a Cristo en majestad, representación de la segunda parusía.

63 VIVANCOS PÉREZ, Juan, "Fragment de decoració mural de Sorpe", *Catalunya Romànica,* vol. XXIII: *Museu d'Art de Girona, tresor de la catedral de Girona, Museu Diocesà d'Urgell, Museu Frederic Marès,* Barcelona, 1988, pp. 230-232, p. 232. Sobre el programa político religioso de la portada vid. YARZA, Joaquín, "Santa María de Ripoll. La escultura monumental", *Catalunya Románica,* vol. X: *El Ripollès,* Barcelona, 1987, p. 250.

Figura 3. *El pobre Lázaro a las puertas del rico avaro,*
pórtico sur de la abadía de Saint-Pierre de Moissac (c. 1115-1130).

este sentido, la presencia de la parábola de Lázaro en las portadas de las iglesias cobra un especial significado como ejemplificación de la caridad, de modo que los pobres que pedían limosna en las puertas de los templos podían ser identificados, a los ojos de los fieles, con el pobre Lázaro representado en ese mismo lugar[64].

La historia del pobre Lázaro alcanzó una gran popularidad en Occidente desde el siglo XI. Se trata de una de las parábolas evangélicas más representadas, junto con la de las vírgenes necias y las vírgenes prudentes, la del buen samaritano y la del hijo pródigo[65]. Aparece en los ciclos de manuscritos iluminados[66] y será muy habitual en la escultura románica[67]. Una de las representaciones más relevantes serán los relieves del pórtico de Moissac, que cuenta con un ciclo completo con la historia del pobre Lázaro en seis escenas. La figura de Lázaro mendigo a las puertas del rico se presenta semidesnuda, con numerosas llagas que son lamidas por los perros (fig. 3). Junto a su cabeza, aparece un elemento distintivo del leproso: las tablillas o carraca con las que el enfermo debía anunciar su paso. Elemento al que no alude el texto bíblico y que supone una actualización de la figura evangélica con respecto al contexto social del momento.

---

64 MÂLE (1910): p. 238. Otros casos en los que aparece el tema del pobre Lázaro en la portada del templo es la fachada de San Vicente de Ávila o en La Grolière (Francia).

65 MÂLE (1910): p. 233.

66 *Homiliario* (fin s. XI), Cambrai, Bibliothèque Municipale, ms. 528, f. 71v; *Homilías de Gregorio Nacianceno* (c. 879-882), Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Gr. 510, f. 149; *Biblia*, (c. 1185-1195), Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 11534, f. 204v.

67 Catedral del Salvador de Zaragoza, interior del ábside central; San Vicente de Ávila; claustro de San Cugat del Vallés; catedral de Girona; abadía de Santa María de Ripoll; catedral de Tudela.

Figura 4. *El pobre Lázaro,* San Clemente de Tahúll, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña (c. 1123).

En cuanto a la pintura mural, la parábola del pobre Lázaro se representa con menor frecuencia. En ámbito hispano contamos sólo con dos ejemplos. El primero de ellos procede de la iglesia de San Pedro de Sorpe y se conserva hoy en el Museo Diocesano de la Seu de Urgell[68]. Se trata tan solo de un fragmento en el que se aprecia una mesa, en uno de cuyos extremos aparece una mujer acompañada de la inscripción "PUELLA", lo que la identifica con una criada o doncella. A su lado, quedan los restos de un brazo, probablemente perteneciente al rico avaro, anfitrión del banquete. A la derecha de la composición, se figura a un personaje barbado, que muestra una herida sangrante en la mano, acompañado por la inscripción vertical "LATZARUS"[69]. Los restos de esta figura se limitan al rostro, medio torso y brazo vestidos, lo que permite establecer pocas conclusiones en cuanto a su iconografía.

Mucho más significativo será el fragmento conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña procedente de San Clemente de Tahúll (fig. 4). Junto a la escena del banquete, se representa al pobre mendigo recostado a la puerta entreabierta del rico, esperando recibir las migajas del banquete[70]. Se figura a Lázaro medio desnudo, con tan solo un paño que lo cubre. Apoya el rostro

68 Museo Diocesano de la Seu de Urgell, nº inv. 19.

69 VIVANCOS PÉREZ (1988): p. 231.

70 PAGÈS I PARETAS, Montserrat, "Noves pintures a Sant Climent de Taüll", *Butlletí del MNAC,* 5, Barcelona, 2001, pp. 193-196; BUXÓ MASSAGUER, Sofía-Ana, "Iconografía de la pobreza en la pintura catalana de los siglos XII al XV", RIU, Manuel (coord.), *La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña medieval,* vol. 2, Barcelona, CSIC, 1981-1982, pp. 49-79, especialmente pp. 54-56.

inclinado en la mano, en un gesto tradicional de expresión del dolor[71]. El cuerpo aparece lleno de llagas que un perro le lame, siguiendo fielmente el relato evangélico. La presencia del perro constituye uno de los motivos iconográficos distintivos de este tema que permiten su identificación[72]. Asimismo, la desnudez, las numerosas llagas, el bastón en que se apoya y el gesto afligido del personaje constituyen una formulación iconográfica precisa del pobre, enfermo y mendigo.

Algunos autores ya han señalado cómo la representación de esta parábola sirve como fuente iconográfica para el estudio de la pobreza en la sociedad medieval[73]. A lo largo de la Edad Media, la identificación del leproso con la parábola del pobre Lázaro es muy habitual[74]. Es común aludir a este personaje para determinar el diagnóstico de lepra durante la Edad Media, con expresiones como "es lepra, mal que dicen del señor San Laçaro, enfermedad incurable, contaxiosa, que se pega"[75]. El santo era invocado en oraciones populares para la curación de la lepra[76], y como patrono de los leprosos, numerosas leproserías y capillas dentro de éstas recibían generalmente la advocación de San Lázaro[77]. Incluso algunos de los nombres asignados a los enfermos de lepra desde la Edad Media derivan del de este personaje. Así, en francés el leproso es denominado *ladre* (= *lazre*)[78], en italiano *lazzarone*[79], y en español *lázaro*, todos provenientes del latín *lazarus.* No obstante, las invocaciones a San Lázaro proceden de una confusión o asociación entre los dos Lázaros bíblicos. Por un lado, el pobre Lázaro, personaje de ficción, protagonista de una parábola, y por otro, el personaje histórico amigo de Jesús, al que éste resucita. La confusión es tal que, aunque la advocación de las leproserías sea a San Lázaro y éste no pueda ser otro que Lázaro de Betania, hermano de Marta y María, y no el protagonista de la parábola, que como personaje de ficción no puede ser considerado santo, la iconografía del leproso será mayoritariamente la del pobre mendigo que pide limosna a las puertas del avaro[80].

Junto a las figuras de Job y Lázaro, tradicionalmente identificadas con la lepra, existen en la iconografía bíblica otros temas en los que se representan leprosos y otros enfermos y pobres. Se trata de las curaciones milagrosas de Cristo durante su vida pública. Estos temas, dado su carácter narrativo, serán habituales en ciclos cristológicos extensos, principalmente en los manuscritos iluminados. En ámbito hispano, contamos con dos manuscritos excepcionales en este sentido, ambos del siglo XI: la *Biblia de Ripoll* y el *Homiliario de Beda de San Félix de Gerona.*

---

71 GARNIER (1982): p. 181; MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Actitudes gestuales en el románico peninsular hispano: el sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares,* León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León (en prensa).

72 GARNIER (1987): p. 305.

73 LÓPEZ ALONSO (1986): p. 32; Nilda Guglielmi, por ejemplo, la cita para explicar la imagen del leproso asociada a la del pobre, GUGLIELMI (1986): pp. 119-120.

74 BÉRIOU y TOUATI (1991): "dans l'Europe latine du XII^{e} siècle (…) les lépreux y avaient aux regards des chrétiens le visage de Lazare".

75 TOLIVAR FAES (1966): p. 287.

76 GUGLIELMI (1988): p. 137; TOLIVAR FAES (1966): p. 183.

77 BÉRIAC (1988): p. 127.

78 Según apunta BÉRIAC (1988): p. 128, el primer texto en el que se designa a los leprosos como los *laz(a)ros* (> *ladres*) es la *Vida* anónima de San Atanasio, obispo de Nápoles, compuesta en el siglo X, en las que se asocia este nombre con intenciones caritativas. Señala el autor que la fuerza del tema iconográfico del pobre Lázaro puede explicar en parte la popularidad del término *ladre* que, en la *langue d'oïl,* en el norte francés, se convirtió en sinónimo de leproso.

79 Desde 1468 se conoce en Italia a los hospitales para enfermedades infecciosas y epidémicas con el nombre de "lazzaretto", por referencia al Lázaro evangélico *ulceribus plenus.* Asimismo, "lazzaro" y "lazzarone" eran ambos sinónimos de leproso. Vid. CORTELAZZO, Manilo y ZOLLI, Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana,* Bologna, 1992, vol. 3, p. 658, voces "Lazzaretto" y "Lazzarone".

80 TOLIVAR FAES (1966): p. 278.

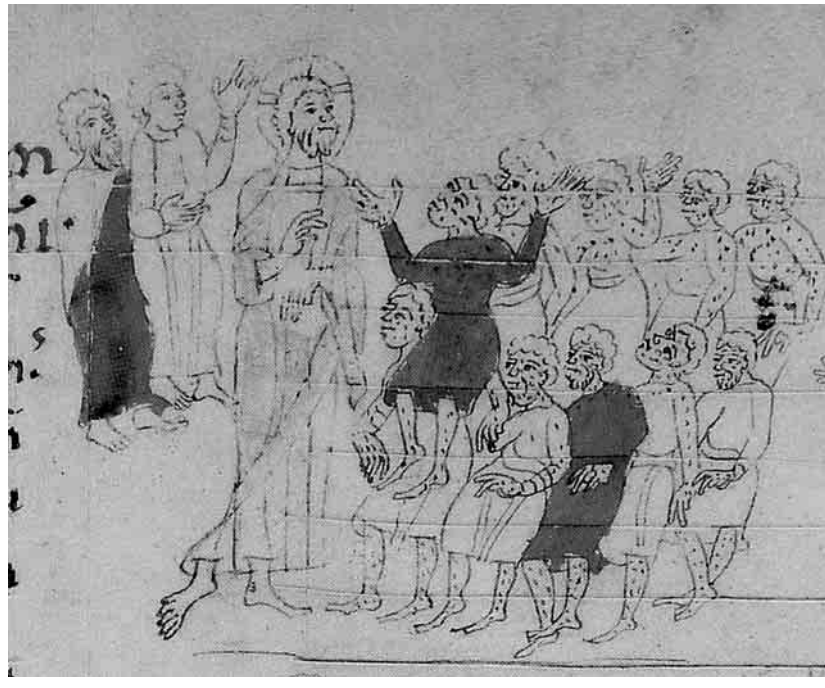


Figura 5. *Curación de diez leprosos, Biblia de Ripoll,* Ciudad del Vaticano, Bibliotecta Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 5729, f. 368v (c. 1020).

La *Biblia de Ripoll,* iluminada en la abadía benedictina de Santa María de Ripoll en el inicio del siglo XI, cuenta con un amplio ciclo del Nuevo Testamento, cuyas miniaturas se extienden a lo largo de nueve folios (ff. 366-370v), la mayoría de ellos ilustrados a folio completo. En un ciclo tan extenso, son numerosas las escenas que representan curaciones milagrosas de enfermos. La curación de un leproso que sale al encuentro de Cristo viene narrada en los tres evangelios sinópticos[81]. Un nuevo episodio de curación de la lepra a diez enfermos es relatado en el Evangelio de Lucas[82]. Ambos momentos son representados en la Biblia catalana, en los folios 367 y 368v respectivamente (fig. 5). La figuración de los enfermos coincide en ambos casos. En contraposición a las largas vestiduras de Cristo y los apóstoles, los leprosos aparecen con túnica corta o medio desnudos, dejando ver un cuerpo lleno de llagas. La desnudez aparece del mismo modo como elemento distintivo de los pobres en la escena de la multiplicación de los panes y los peces, en el folio 367v. El milagro de la multiplicación[83], además de constituir una alegoría eucarística,

81 "En esto, un leproso se acercó y se postró ante él, diciendo: 'Señor, si quieres puedes limpiarme'. Él extendió la mano, le tocó y dijo: 'Quiero, queda limpio'. Y al instante quedó limpio de su lepra" (Mt 8, 2-4). El relato se repite, en: Marcos (Mc 1, 40-45) y Lucas (Lc 5, 12-16).

82 "De camino a Jerusalén, pasó por los confines entre Samaría y Galilea. Al entrar en un pueblo salieron a su encuentro diez hombres leprosos, que se pararon a distancia y, levantando la voz, dijeron: '¡Jesús, Maestro, ten compasión de nosotros!' Al verlos les dijo: 'Id y presentaos a los sacerdotes'. Y sucedió que, mientras iban, quedaron limpios. Uno de ellos, viéndose curado, se volvió glorificando a Dios en alta voz, y, postrándose rostro en tierra a los pies de Jesús, le daba gracias; y éste era un samaritano. Tomó la palabra Jesús y le dijo: '¿No quedaron limpios los diez? Los otros nueve, ¿dónde están? ¿No ha habido quién volviera a dar gloria a Dios sino este extranjero?' Y le dijo: 'Levántate y vete, tu fe te ha salvado'" (Lc 17, 11-19).

83 El milagro viene narrado en los cuatro evangelios. Primera multiplicación de los panes: Mt 14, 13-21; Mc 6, 31-44; Lc 9, 10-17 y Jn 6, 1-13. Segunda multiplicación: Mt 15, 32-39 y Mc 8, 1-10.

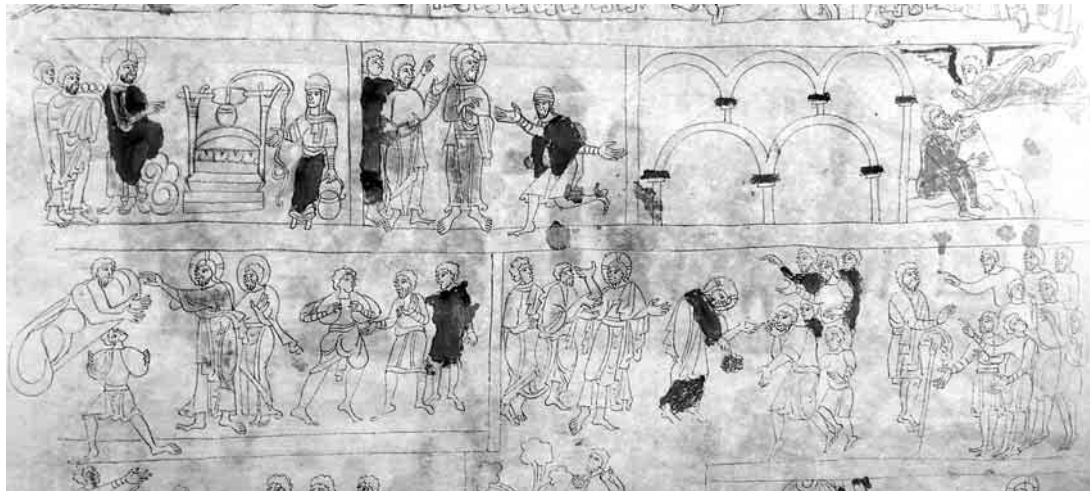


Figura 6. *Curación del paralítico en la piscina de Betesda y curación del ciego de nacimiento, Biblia de Ripoll,* Ciudad del Vaticano, Bibliotecta Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 5729, f. 367v (c. 1020).

implica la materialización del mandato evangélico de dar de comer al hambriento[84]. La muchedumbre que sigue a Cristo no es descrita en el evangelio específicamente como un conjunto de pobres, sino simplemente como una multitud que padece hambre por haber seguido durante días a Jesús sin oportunidad de abastecerse de los víveres necesarios[85]. Sin embargo, el miniaturista representa a estos personajes semidesnudos, como si de pobres se tratara, subrayando así la inevitable asociación entre pobreza y hambre[86].

La curación del ciego de nacimiento, relatada en el evangelio de Juan (Jn 9, 1-41), adquiere gran relevancia en la ilustración de la *Biblia de Ripoll*, representándose el episodio en cinco escenas[87] (fig. 6). El texto evangélico se refiere al ciego como "el que se sentaba para mendigar" (Jn 9, 8), sin embargo, en la ilustración no aparece como un desarrapado, sino que sus vestiduras son similares a las del resto de personajes que componen la escena. El único atributo que lo distingue es el bastón en que se apoya. Otro episodio que adquiere gran desarrollo en la *Biblia de Ripoll,* es la curación del paralítico en la piscina de Betesda (Jn 5, 1-18)[88]. El relato narra el poder milagroso de las aguas que al ser removidas por un ángel, curaban al primer enfermo que allí se bañara. En esta piscina probática un pobre paralítico que llevaba treinta y ocho años enfermo no conseguía

---

84 "Porque tuve hambre y me disteis de comer, tuve sed y me disteis de beber, era forastero y me acogisteis" (Mt 25, 35).

85 "Jesús llamó a sus discípulos y les dijo: 'Siento compasión de la gente, porque hace ya tres días que permanecen conmigo y no tienen qué comer. Y no quiero despedirlos en ayunas, no sea que desfallezcan en el camino'. Le dicen los discípulos: '¿Cómo hacernos en el desierto con pan suficiente para saciar a una multitud tan grande?'" (Mt 15, 32-33).

86 RODRÍGUEZ MOLINA, José, "La pobreza como marginación y delito", MARTÍNEZ SAN PEDRO, Mª Desamparados (ed.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno,* Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998*,* Almería, 2000, pp. 159-197, p. 168.

87 Conversación con los discípulos sobre quién ha pecado, los padres o el ciego; imposición del ungüento hecho con saliva y arena; el ciego se lava en la piscina de Siloé; el ciego explica a los vecinos que Jesús lo ha curado; el ciego ante los fariseos.

88 La iconografía completa de este episodio cuenta con cinco elementos: el paralítico en su camilla, los pórticos, la piscina, Cristo y los discípulos, el paralítico curado portando en su espalada la camilla, y los judíos que discuten con él. Todos estos elementos aparecen en la ilustración de la *Biblia de Ripoll.* Sobre la iconografía de este episodio vid. UNDERWOOD, Paul A., "Some problemas in programs and iconography of Ministry cycles", ídem, UNDERWOOD, Paul A. (ed.), *The Kariye Djami,* vol. 4: *Studies in the art of the Kariye Djami and its intellectual background,* Princeton, 1975, pp. 245-302, especialmente pp. 289-297.

alcanzar el agua para salvarse, hasta que Cristo lo cura milagrosamente. La ilustración de este episodio en la *Biblia de Ripoll* (fig. 6) presenta en primer lugar la curación en las aguas de uno de los numerosos enfermos que allí se aglomeraban. Este personaje aparece acompañado por el ángel y presenta, como única alusión a su enfermedad, la completa desnudez con que es representado. La ubicación de la escena en la piscina de Betesda es señalada por la arquería a la espalda del enfermo, que alude a los cinco pórticos mencionados en el evangelio[89]. A continuación, se figura al paralítico semidesnudo, tumbado sobre su camilla. Jesús lo cura diciendo: "Levántate, toma tu camilla y anda" (Jn 5, 8), y así se representa en las siguientes escenas. El milagro de la curación del paralítico viene narrado en los cuatro evangelios: los sinópticos relatan el episodio en Cafarnaún (Mt 9, 1-8; Mc 2, 1-12; Lc 5, 17-26), mientras que Juan ubica el relato en la piscina de Betesda (Jn 5, 1-18). En todas las versiones evangélicas, Cristo ordena al paralítico que tome su camilla y ande y así es como mayoritariamente ha sido representado en el arte medieval[90]. Este episodio comienza a ser figurado en el primer arte cristiano como símbolo de la remisión de los pecados[91] y, dada la vinculación con el poder salvífico de las aguas, se ha interpretado en clave bautismal[92].

El *Homiliario de Beda de San Félix de Gerona* también presenta un amplio ciclo de la vida de Cristo. El manuscrito contiene una recopilación de homilías, principalmente comentarios de San Jerónimo al Evangelio de Mateo y de San Agustín al Evangelio de Juan. Sin embargo, a partir del folio 261 comienza una homilía de Beda el Venerable, lo que ha dado nombre a todo el códice[93]. Las ilustraciones de este manuscrito se han puesto en relación con las *Biblias de Ripoll* y *Roda,* principalmente a partir de la imagen de Cristo y de la construcción de los espacios arquitectónicos[94]. En lo que se refiere a la iconografía de la enfermedad y la pobreza, el manuscrito contiene dos ilustraciones significativas. La primera de ellas, en el folio 24, presenta la curación del ciego de nacimiento (fig. 7). Al contrario que en la *Biblia de Ripoll,* donde el ciego se figura vestido, en el *Homiliario de Beda* se representa un ciego semidesnudo y harapiento, siguiendo fielmente el texto bíblico que lo define como mendigo[95]. Asimismo, la deformidad de los ojos y el rostro, en comparación al resto de personajes de la escena, sirve para identificar la enfermedad y subrayar el carácter diferenciador y marginal del enfermo. Es común, en las escenas de curación del ciego, acentuar la enfermedad del mismo a través de la malformación o la representación de los ojos cerrados, incapaces de realizar la función para la que fueron creados. Así aparece, por ejemplo, en las pinturas murales de San Baudelio de Berlanga. El tema de la curación del ciego, que surge en la iconografía cristiana en torno al inicio del siglo IV[96], ha sido interpretado por los padres de la Iglesia como símbolo del bautismo

---

89 "Hay en Jerusalén una piscina probática que se llama en hebreo Betzatá, que tiene cinco pórticos" (Jn 5, 2).

90 Por citar algunos ejemplos, así aparece en los mosaicos de Monreale, en el Gr. 74 (Paris, Bibliothèque Nationale de France), en un manuscrito conservado en Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 10, f. 128.

91 Los tres evangelistas sinópticos citan a Cristo diciendo: "Tus pecados te son perdonados" (Mt 9, 5; Mc 2, 5; Lc 5, 20).

92 Tertuliano (*De Babpt.* 5=CCL 1, 280-281), vid., MINASI, Mara, Voz: "Paralitico", BISCONTI, Fabrizio (a cura di), *Temi di iconografia paleocristiana,* Cittá del Vaticano, 2000, pp. 241-243, p. 242.

93 YLLA-CATALÀ I PASSOLA, Gemma, "Homiliari de Beda de Sant Felix de Girona", *Catalunya Romànica,* vol. XXIII: *Museu d'Art de Girona, tresor de la catedral de Girona, Museu Diocesà d'Urgell, Museu Frederic Marès,* Barcelona, 1988, pp. 125-130.

94 NEUSS, Wilhem, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei,* Leipzig, 1922; YLLA-CATALÀ I PASSOLA (1988): p. 126.

95 "Los vecinos y los que solían verle antes, pues era mendigo, decían: '¿No es éste el que se sentaba para mendigar?'" (Jn 9, 8).

96 RANUCCI, Cristina, Voz: "Guarigione del cieco", BISCONTI (2000): p. 200.

Figura 7. *Curación del ciego de nacimiento, Homiliario de Beda de San Félix de Gerona,* Gerona, Museo Diocesano, f. 24 (segunda mitad del siglo XI).

y del poder regenerativo y salvífico de Cristo[97]. El contexto funerario –principalmente sarcófagos y catacumbas– en el que aparecen las primeras representaciones del tema así lo atestigua[98]. Esta asociación se mantiene a lo largo de los siglos medievales. Así pues, la imagen del ciego que aparece en el contexto bíblico como alegoría de la salvación a través de Cristo, contrasta con la imagen peyorativa del mendigo ciego, como ser astuto y fraudulento, que comienza a aparecer en la sociedad medieval desde el final del siglo XII[99].

Finalmente, en el folio 51v del *Homiliario* se representa el episodio de la curación del paralítico en la piscina de Betesda (fig. 8). Nuevamente aparece la representación arquitectónica de los pórticos y más adelante, en el folio 57, la presencia del ángel que remueve las aguas, lo que señala al evangelio de Juan como fuente. La ilustración de este episodio adquiere un gran interés, ya que presenta hasta siete enfermos que esperan curarse en las aguas milagrosas. Llama la atención la figuración del paralítico, quien, portando su camilla a la espalda, no sólo aparece semidesnudo y harapiento, sino que además presenta heridas y llagas por todo el cuerpo, lo que podría asimilarlo a la iconografía del leproso, y una evidente malformación en el brazo derecho, mucho más corto que el izquierdo. Parece como si el miniaturista hubiera querido aunar en esta imagen todas las

97 Tertuliano (*Bapt.* 5, 5=CCL 1, 218), Ambrosio (*Sacr.* 2, 3, 7=SC 25, 74-78 y *Myst.* 4, 22-24=SC 25, 166-168), Cromacio (*Serm.* 14=CCL 9ª, 62 ss.), Cipriano (*Test.* 3, 27= PL 4, 751 y *Ep.* 12, 2=PL 4, 259), Ireneo (*Adv. Haer.* 5, 15, 13=SC 153, 208-210) y Agustín (*In Joh.* 44, 2=CCL 36, 382), vid., en: RANUCCI (2000): p. 200.

98 BARASCH, Moshe, *La ceguera. Historia de una imagen mental,* Madrid, 2003, pp. 71-84: "La curación de los ciegos", p. 76.

99 Moshe Barasch señala algunos de los aspectos negativos de la imagen del ciego en la sociedad medieval. La ceguera podía asociarse con el pecado, ya que algunos vicios, como la embriaguez, eran citados como causantes de la misma. Asimismo, se asociaba con la personificación de la astucia. A los ciegos se les prohibía ser jueces, concejales o desempeñar cualquier otra función social de importancia. La cultura medieval los representa principalmente como mendigos. El autor señala cómo paulatinamente, la piedad hacia los ciegos fue siendo sustituida por abierto rechazo y recelo. BARASCH (2000): pp. 129-144: "El mendigo ciego".

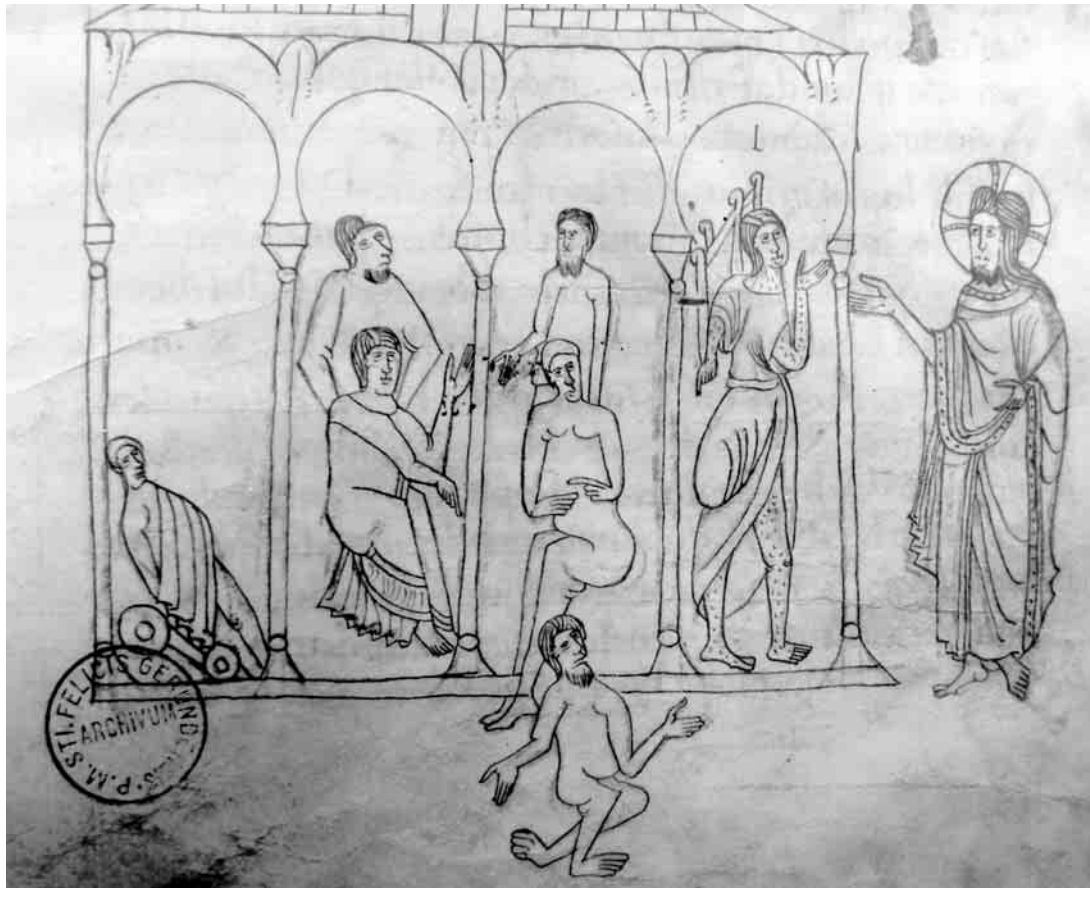


Figura 8. *Curación del paralítico en la piscina de Betesda, Homiliario de Beda de San Félix de Gerona,* Gerona, Museo Diocesano, f. 51v (segunda mitad del siglo XI).

miserias asociadas a la enfermedad. Completa esta escena un grupo de figuras deformes, en su mayoría desnudas, que aluden a la multitud de enfermos que esperaba la curación milagrosa en las aguas.

Para finalizar, y tras este breve recorrido por algunas de sus figuras más significativas, es posible extraer ciertas conclusiones sobre la iconografía de la pobreza y la enfermedad en el contexto bíblico. Existen ciertos rasgos comunes en la representación de los desfavorecidos en la iconografía de la Biblia, que coinciden con la figuración de los mismos en otros contextos como la hagiografía o la representación de temas profanos. El enfermo puede identificarse gracias a una serie de atributos. Uno de los más comunes será la muleta sobre la que se apoya, referencia a su debilidad[100], que aparece en diversas escenas, como la curación del ciego, el pobre Lázaro o los sufrimientos de Job. Otros atributos son específicos de ciertas enfermedades, como la camilla para el paralítico y la carraca para el leproso, o incluso aluden al texto y sirven para identificar a ciertos personajes, como los perros que lamen las heridas de Lázaro o el cascote con que alivia su

[100] GARNIER (1987): p. 310, califica a la muleta como el atributo más significativo del enfermo y del pobre en la Edad Media.

dolor Job. La figuración de ciertas enfermedades parece bien establecida y así se alude a la ceguera con la malformación de los ojos y a la lepra con la presencia de llagas que cubren todo el cuerpo. Uno de los rasgos más representativos tanto de la pobreza como de la enfermedad será la desnudez, constante en las representaciones de pobres y enfermos para indicar su condición completamente desvalida[101], muchas veces acentuada mediante la yuxtaposición de figuras desnudas junto a otras ricamente vestidas.

Por otra parte, lo que caracteriza específicamente a la iconografía de pobres y enfermos en el contexto bíblico, será su significación, fuertemente vinculada con el mensaje del Antiguo y del Nuevo Testamento. De este modo, la pobreza y la enfermedad se asocian a la penitencia y a la fortaleza en la fe en la figura de Job, instan a la caridad y transmiten un mensaje escatológico en el relato del pobre Lázaro y, por último, ejemplifican el poder salvador de Cristo y el perdón de los pecados en las curaciones milagrosas.

[101] GARNIER (1987): pp. 311-313: "La nudité du pauvre"; LÓPEZ ALONSO (1986): pp. 86-88: "El vestido".

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

LOS MARGINADOS EN LA PINTURA ESPAÑOLA DE ESTILO GÓTICO LINEAL: UN DISCURSO ICONOGRÁFICO PARA LA AFIRMACIÓN DE VALORES ESTABLECIDOS*

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS
Museo Nacional de Escultura, Valladolid

A la hora de abordar el estudio iconográfico de la marginalidad en el arte medieval caben distintas opciones. Cabe, por una parte, el análisis del desarrollo iconográfico de aquellos espacios que, por su ubicación, ocupan una posición marginal en el discurso artístico (por ejemplo, los márgenes de los manuscritos iluminados). Hablaríamos, en este caso, de "arte en el margen". Cabe, asimismo, por otra parte, el análisis de cómo aparecen representados personajes y colectivos que, para la mentalidad medieval, tienen un carácter marginal. Hablaríamos, en este caso, de "arte en el centro", aunque acerca del margen (de la sociedad). La distinción es sustancial porque, mientras que se defiende, a menudo, en el primer caso, una función liberadora o, cuando menos, crítica, del discurso artístico (aspecto discutible y, en cualquier caso, difícilmente generalizable), en el segundo caso, al que corresponde esta aportación, en absoluto cabe apreciar esta dimensión. Por eso es por lo que, de entrada, indico que su representación sirvió para la afirmación de valores establecidos.

¿Quiénes son estos marginados en cuya búsqueda en la pintura mural y sobre tabla de los siglos XIII y XIV debemos partir?[1] El concepto de marginado varía según quién se ocupe del tema y es, además, dinámico: a lo largo de ese milenio largo y heterogéneo que reunimos bajo la denominación convencional de Edad Media tanto los colectivos marginados como su situación se fueron modificando y el arte se hizo eco de esta evolución[2]. Yo voy a hacer una aplicación un tanto restrictiva del concepto de marginado. No consideraré dentro del mismo lo que son, simplemente, clases desfavorecidas (por ejemplo, los campesinos) o lo que son, más bien, casos de

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Seguimiento de la pintura mural de la Edad Media y del Renacimiento en Castilla y León*, financiado por la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León (referencia VA008B06).

[1] Prescindo de la consideración de otras especialidades de las denominadas "artes del color" (especialmente, de la miniatura, que, a través de obras como, por ejemplo, las *Cantigas de Santa María*, podría conformar, por sí sola, la base de varias aportaciones como ésta).

[2] MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, *Fronterizos de Clío (Marginados, disidentes y desplazados en la Edad Media)*, Granada, 2003, pp. 21-22.

diferencia (extranjeros) o de disidencia (herejes). Entiendo por marginados aquellos colectivos que, formando parte de la sociedad, no participan plenamente de la sociedad por estar sometidos a presión y a circunstancias insalvables que les impiden cambiar de *status*. Factores de orden biológico, patológico, moral, socioeconómico o étnico-religioso determinan la marginalidad así entendida, que en la pintura de estilo gótico lineal se manifiesta, principalmente, en los siguientes grupos: pobres, mujeres y minorías étnicas[3]. A su estudio particular se dedican los siguientes apartados.

Pobres

¿Qué se puede entender por pobre a lo largo de la Edad Media? Resulta difícil plantear una respuesta a esta cuestión, dado que, en este momento, la mayoría de la población se encuentra en niveles de mera supervivencia que, vistos desde una perspectiva contemporánea, podrían, indiscriminadamente, ser equiparados a la condición de pobre. Mollat, uno de los máximos especialistas en la materia, define así al pobre: "El pobre es aquel que, de manera permanente o temporal, se encuentra en una situación de debilidad, de dependencia, de humillación, caracterizada por estar privado de los medios, variables según las épocas y las sociedades, de potencia y de consideración social: dinero, relaciones, influencia, poder, ciencia, calificación técnica, honorabilidad del nacimiento, vigor físico, capacidad intelectual, libertad y dignidad personales. Viviendo al día, no tiene ninguna oportunidad de levantarse sin la ayuda ajena. Una definición tal puede incluir a todos los frustrados, a todos los abandonados, a todos los asociales, a todos los marginados; no es específica de ninguna época, de ninguna región, de ningún medio. No excluye tampoco aquellos que, por ideal ascético o místico, quisieron desprenderse del mundo o que, por abnegación, escogieron vivir pobres entre los pobres"[4]. La definición deja entrever una casuística muy compleja en la que habría que distinguir entre pobreza coyuntural (causada por una mala cosecha, por una epidemia...) y pobreza estructural (causada por una absoluta falta de medios o de capacidades, entre otros posibles motivos, por enfermedad, por invalidez, por vejez... circunstancias, en principio, distintas de la pobreza, pero que, finalmente, convergen con la pobreza), pero también entre pobreza involuntaria (aquella en la que se incurre por circunstancias que el individuo no puede controlar) y pobreza voluntaria (entendida, en ocasiones, como una vía por la que el pobre involuntario puede dignificar su situación, pero asumida, en la mayor parte de las ocasiones, por ideales religiosos: el eremita, el peregrino y, más adelante, el fraile mendicante, también son pobres)[5].

Quizás la diferencia más importante entre la situación de la pobreza en la Edad Media y la situación de la pobreza en la actualidad esté en el hecho de que, mientras que, en nuestros días, la pobreza nos parece algo vergonzante para el conjunto de la sociedad, que es necesario erradicar,

[3] Cabría, asimismo, el estudio de ciertos marginados por razones de carácter biológico y patológico (necios y locos), de problemática identificación iconográfica, o por razones de carácter moral (por ejemplo, juglares). De éstos ofrece la pintura española de estilo gótico lineal un precioso testimonio en las pinturas murales del refectorio de la catedral de Pamplona, firmadas en 1335 por Juan Oliver, vid. LACARRA DUCAY, María del Carmen, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, pp. 176-181, láms. 13-17.

[4] MOLLAT, Michel, *Pobres, humildes y miserables en la Edad Media*, México, 1988, p. 12.

[5] De hecho, la cuestión de la pobreza resultó especialmente enconada en el franciscanismo y, en el arte italiano del período, la iconografía participó activamente en el debate suscitado, vid. FRANCASTEL, Pierre, "Art et hérésie", en: *Hérésies et sociétés dans l'Europe pré-industrielle 11^{e}-18^{e} siècles*, actas del coloquio (Royaumont, 1962), Paris, 1968, p. 43.

en la Edad Media, en cambio, se consideraba que la pobreza formaba parte del orden natural de las cosas, siendo, además, un instrumento de salvación para quien ejerce la caridad[6]. Esta idea tiene un fundamento evangélico: "Venid, benditos de mi Padre, tomad posesión del reino preparado para vosotros desde la creación del mundo. Porque tuve hambre, y me disteis de comer; tuve sed, y me disteis de beber; peregriné, y me acogisteis; estaba desnudo, y me vestisteis; enfermo, y me visitasteis; preso, y vinisteis a verme. Y le responderán los justos: Señor, ¿cuándo te vimos hambriento y te alimentamos, sediento y te dimos de beber? ¿Cuándo te vimos peregrino y te acogimos, desnudo y te vestimos? ¿Cuándo te vimos enfermo o en la cárcel y fuimos a verte? Y el Rey les dirá: En verdad os digo que cuantas veces hicisteis eso a uno de estos mis hermanos menores, a mí me lo hicisteis" (Mt 25, 34-40), que lleva a asimilar a los pobres nada menos que a Cristo. De ahí que sea, precisamente, en los ámbitos funerarios donde, con mayor frecuencia, encontremos representaciones de pobres como expresión de la práctica de la caridad en tanto que garantía de salvación del difunto.

En cualquier caso, las actitudes de las sociedades medievales ante la pobreza conocieron una evolución que afectó a su plasmación iconográfica. Esta evolución presenta importantes puntos de inflexión en los siglos XII-XIII, por una parte, y en los siglos XIV-XV, por otra parte. En el primer momento, como consecuencia de los cambios introducidos en la estructura socioeconómica del Occidente medieval por fenómenos como el desarrollo urbano (que produjeron un aumento del número de pobres y su concentración en un medio más complejo y hostil que el medio rural), se produjo lo que se ha denominado "revolución de la caridad": ésta dejó de ser un monopolio de las instituciones eclesiásticas (especialmente, monásticas), en tanto que expresión de su espiritualidad, para pasar a estar protagonizada por un mayor número de agentes, tanto laicos (organizados en cofradías) como religiosos (no tanto monasterios como catedrales o nuevas órdenes como las militares o las mendicantes), y, junto a la dimensión espiritual, cobró una especial importancia la dimensión asistencial[7]. En el segundo momento, como consecuencia de la quiebra introducida en el desarrollo del Occidente medieval por la crisis del siglo XIV, al incrementarse el número de pobres y empeorar su situación, se produjeron grandes convulsiones sociales que hicieron que la imagen del pobre se deteriorase, adquiriendo un aspecto inquietante[8].

El desarrollo de la pintura española de estilo gótico lineal, dada su cronología, no permite verificar la deriva última de la iconografía del pobre, pero proporciona, en cambio, testimonios extraordinarios acerca del período de la "revolución de la caridad". En efecto, frente a la dimensión teológica y espiritual que había tenido el tema de la pobreza en el arte de la Alta Edad Media, manifiesta en el interés por temas tomados de las Sagradas Escrituras (como la historia de Job, la historia del pobre Lázaro y del rico Epulón...), a desarrollar, principalmente, en manuscritos o en capiteles, predomina, a partir del siglo XIII, la dimensión salvífica del tema de la pobreza, manifiesta en el interés por temas susceptibles de un tratamiento contemporáneo (*Caridad de San Martín*) o, directamente, contemporáneos (reparto de limosna), a desarrollar en ámbitos funerarios o en ámbitos relacionados con la práctica de la caridad.

La pintura española de estilo gótico lineal nos ofrece dos ejemplos excepcionales de la iconografía de la pobreza: las pinturas murales de la Pia Almoina de la catedral vieja de Lérida y las pinturas murales de la fachada de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca.

---

6 MITRE FERNÁNDEZ (2003): pp. 37-38.

7 MOLLAT (1988): pp. 124-125. Referido, específicamente, al caso español, vid. LÓPEZ ALONSO, Carmen, *La pobreza en la España medieval*, Madrid, 1986, pp. 478-482.

8 LE PENNEC, Sophie, "Pauvre", en: BARRAL I ALTET, Xavier (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, 2002, p. 658.

Las primeras (fig. 1), recuperadas en el transcurso de los trabajos de restauración que se desarrollaron en el monumento a partir de 1947, se encuentran, en la actualidad, en el Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal. Se descubrieron en el refectorio, que se encuentra a lo largo de la panda septentrional del claustro, el cual, extinguida la vida comunitaria capitular, sirvió, entre otras cosas, como refectorio de la Pia Almoina, institución que vertebraba las funciones asistenciales de los cabildos catalanes, documentada, en el caso de Lérida, desde 1168. Estas pinturas murales, arrancadas en seis fragmentos, corresponden a distintos momentos de la Edad Media, pero insisten, todas ellas, en una misma iconografía (documentada, asimismo, en instituciones similares de la Corona de Aragón): pobres y peregrinos que, sentados a la mesa, se benefician de la caridad en forma de refacción practicada por la Pia Almoina gracias a las fundaciones piadosas cuya memoria queda registrada, en la parte superior, mediante inscripciones y emblemas heráldicos. Los fragmentos más antiguos se remontan al primer tercio del siglo XIV[9].

Las pinturas murales de la fachada de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca se descubrieron en 2003 (fig. 2), permaneciendo, aún, sin restaurar (ocultas, en parte, por murales posteriores)[10]. Se disponen sobre la fachada de esta capilla, de carácter funerario, ubicada a los pies de la nave del Evangelio de la catedral vieja de Salamanca, aprovechando el espacio de la torre septentrional de su fachada occidental, y actúan como reclamo, proclamando, mediante su iconografía (una monumental *Caridad de San Martín* de tamaño mayor que el natural), tanto la advocación de la capilla como su finalidad funeraria (en efecto, el tema es recurrente en sepulcros leoneses y castellanos de los siglos XII y XIII), amén de su propia existencia. Estas pinturas murales pueden fecharse *ca*. 1270-*ca*. 1280 a partir de las primeras referencias acerca de la capilla de San Martín, de los años sesenta y setenta del siglo XIII, y de las características de la indumentaria y del armamento representados (además, una de las pinturas murales que se le superponen presenta un epitafio de 1321)[11] y son, sin duda, uno de los principales exponentes de la escuela de Salamanca del período de afirmación de la pintura de estilo gótico lineal, a la que aportan, como novedad, un repertorio de motivos de influencia islámica (en la banda que delimita la composición), puramente residual en lo que se conocía anteriormente. Tanto en concepto (contundente monumentalidad) como en detalles (formulismos en la resolución de los rostros), estas pinturas murales se relacionan con Mateos, pintor conocido a partir de su firma en el mural de la *Virgen de Misericordia con San Pedro y con el donante* del brazo meridional del transepto de la catedral

9 FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, "Imágenes de la caridad catedralicia. Orígenes y evolución funcional de las pinturas de la Pia Almoina de Lleida", *De Arte*, 2, León, 2003, pp. 87-125; FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, "Iconografía y funcionalidad arquitectónica en la pintura de Limosnas catedralicias en la Corona de Aragón", en: CARRERO, Eduardo y RICO, Daniel (eds.), *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*, Murcia, 2004, pp. 82-86, figs. 3-6; ALCOY I PEDRÓS, Rosa y BESERAN I RAMON, Pere, "Els primers tallers trescentistes a Lleida", en: ALCOY I PEDRÓS, Rosa (coord.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici al italianisme*, Barcelona, 2005, pp. 121-123.

10 Una primera aproximación, en: GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y* corpus *de pintura mural y sobre tabla*, Madrid, 2005, t. II, pp. 370-371, il. 1350bis.

11 Sobre la capilla de San Martín, vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005): t. I, pp. 390-391 y 446-448. No me detendré en la indumentaria, de la cual el elemento más caracterizado es la capa con cuerdas que viste Martín, vid. BERNIS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956, p. 22, pero sí en el armamento. La espada, de hoja ancha con canal central, admirablemente representada, responde, en su elemento más caracterizado (esto es, en su empuñadura), al subtipo 5.1 de la propuesta de clasificación tipológica de SOLER DEL CAMPO, Álvaro, *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y al-Andalus (siglos XII-XIV)*, Madrid, 1991, p. 98, documentado, únicamente, en la miniatura alfonsí, en tanto que el acicate responde al tipo 2 de la propuesta de clasificación tipológica de SOLER DEL CAMPO (1991): pp. 465-467, documentado en la segunda mitad del siglo XIII (su espécimen más destacado son los acicates del infante don Fernando de la Cerda).

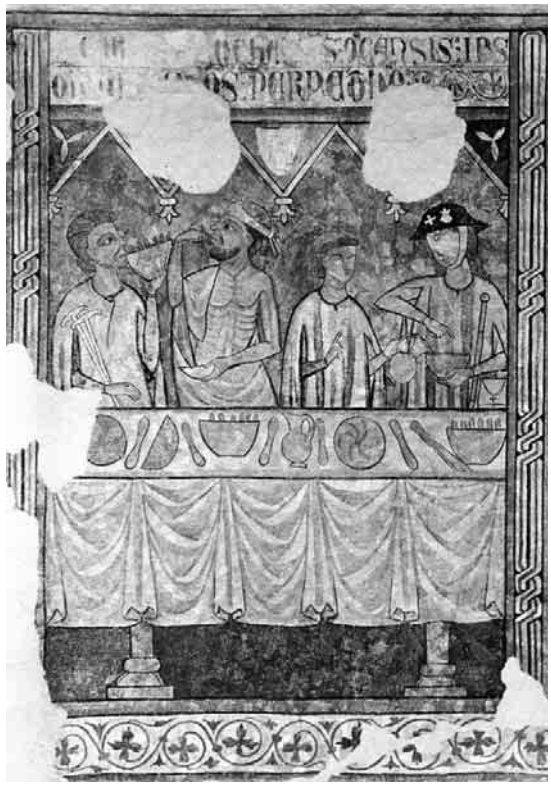


Figura 1. Detalle de las pinturas murales de la Pia Almoina de la catedral vieja de Lérida, Lérida, Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal, primer tercio del siglo XIV.

Figura 2. Pinturas murales de la fachada de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca, ca. 1270-ca. 1280.

vieja de Salamanca, si bien las diferencias de calidad (a favor del mural recién descubierto) hacen difícil imaginar al mismo artista en ambas obras, aunque es evidente que algún tipo de estrecha relación existe entre ambas[12].

En estas y en otras obras donde aparecen pobres, éstos presentan unos rasgos iconográficos recurrentes que tienen como elemento central y fundamental la desnudez. En la sociedad medieval, la indumentaria expresa el puesto que ocupa el individuo ("Vestiduras hacen mucho conocer a los hombres por nobles o por viles", nos dice la *Partida segunda*), de manera que estar desnudo es tanto como estar al margen de la sociedad[13]. De hecho, esta circunstancia es más un rasgo iconográfico que una representación de la realidad. Es evidente que los pobres, entonces como ahora, vestían prendas simples (por su número, por su corte, por su color, por su paño...)[14], pero la situación de extrema desnudez que muestran las imágenes difícilmente puede ser real, idea

[12] Sobre el concepto de escuela de Salamanca y sobre la figura de Mateos, vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005): t. I, pp. 477-481.

[13] En cualquier caso, es necesario considerar la polisemia del cuerpo desnudo en el arte medieval. En ocasiones, puede significar exclusión, pero, en otras, puede significar, asimismo, pureza y perfección: así cuando se representa a Adán en el Paraíso o a los resucitados en el Juicio final.

[14] LÓPEZ ALONSO (1986): pp. 86-88; CARLÉ, María del Carmen, *La sociedad hispano medieval. Grupos periféricos: las mujeres y los pobres*, Buenos Aires, 1988, pp. 129-130.

reforzada por el carácter simbólico que adquiere, asimismo, la desnudez en otros contextos relacionados con la pobreza[15].

Junto a la desnudez, otros rasgos iconográficos completan la imagen del pobre en este período: desnutrición, desaliño, desvalimiento, desarraigo...[16]. El desaliño, patente en el descuido de barbas y de cabellos, es especialmente significativo en el caso de Salamanca, donde se expresa mediante el contraste entre Martín, muchacho joven, elegante y a la moda, y el mendigo, anciano y descuidado.

Mujeres

En este caso, a diferencia del anterior, no es necesario empezar preguntándose en qué consiste ser mujer en la Edad Media: es algo biológico e irreconducible que, además, no distingue niveles sociales. Es decir, toda mujer, por el simple hecho de ser mujer, se encuentra, en este período, en una situación de desventaja de la que sólo escapan un puñado de féminas de posición o de aptitudes extraordinarias[17]. Las razones que justificaron esta situación son, por una parte, de carácter ideológico y, por otra parte, de carácter biológico. Entre las primeras, propias de la tradición cristiana tal y como fue vivida en la Edad Media, destaca el hecho de que, desde el inicio mismo de los tiempos, la mujer es causa de perdición para el hombre: "Multiplicaré los trabajos de tus preñeces. Parirás con dolor los hijos y buscarás con ardor a tu marido, que te dominará" (Gn 3, 16) es la terrible sentencia pronunciada por Dios Padre como castigo a la mujer en tanto que inductora del pecado original, en la cual ésta queda confinada al papel de madre y esposa sometida a la voluntad de su marido (algo que reflejará la iconografía en la escena de *Adán y Eva sometidos al trabajo* que suele suceder a las representaciones de la *Expulsión del Paraíso*: así, por ejemplo, en el período que nos ocupa, en el retablo de la iglesia de San Andrés de Añastro)[18]. Las Sagradas Escrituras primero y la literatura después insistirán en aquellos ejemplos en que la mujer, actualizando el primer pecado, es causa de perdición para el hombre, llegando al *summum* en las terribles palabras escritas por el abad Geoffroy de Vendôme a finales del siglo XI: "Este sexo ha envenenado a nuestro primer padre, que era también su marido y su padre, ha decapitado a San Juan Bautista y llevado a la muerte al valiente Sansón. En cierto modo, también, ha matado al Salvador, pues, si su falta no se lo hubiera exigido, nuestro Salvador no habría tenido necesidad de morir. ¡Ay de ese sexo, en el que no hay temor, ni bondad, ni amistad, y al que más hay que temer cuando se lo ama que cuando se lo odia"[19]. Este tipo de diatribas no eran privativas de una cultura eclesiástica monástica, que podríamos imaginar especialmente hostil hacia la mujer, sino que se daban, asimismo, en ambientes profanos. Baste recordar aquí la versión castellana del *Sendebar* o *Libro de los engaños* [de las mujeres], redactada en 1253 bajo los auspicios del infante don Fadrique[20]. Entre las razones de carácter biológico que justificaron la situación de

15 Así, San Francisco de Asís muestra su compromiso con los pobres mediante sendos actos públicos de desnudamiento, vid. LE GOFF, Jacques y TRUONG, Nicolas, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, 2005, p. 118. Los santos eremitas se mostrarán, asimismo, con una desnudez que expresa su apartamiento del mundo y que, en ocasiones, termina por confluir con la iconografía del salvaje, vid. *infra* n. 26.

16 LE PENNEC (2002): p. 659.

17 Sobre las mujeres en la Edad Media, vid. VV.AA., *La Edad Media* (*Historia de las mujeres en Occidente*, t. 2), Madrid, 1992. Con referencia, específicamente, al caso español, vid. CARLÉ (1988): pp. 11 y ss.

18 GUTIÉRREZ BAÑOS (2005): t. II, p. 28, il. 113.

19 Citado, en: VV.AA. (1992): p. 34.

20 *Sendebar*, ed. María Jesús Lacarra, Madrid, 1989.

marginación de la mujer destaca el hecho de que ésta es esencialmente débil. Si bien sabemos, en la actualidad, que su constitución biológica es más resistente, lo cierto es que es incapaz de desarrollar la potencia o la resistencia musculares de un hombre, pasando, además, de tiempo en tiempo, por situaciones especialmente delicadas (períodos, partos...), lo que la incapacita para hacer la guerra (lo que la aparta de la toma de decisiones) o para desarrollar las tareas más duras (lo que la confina a las tareas domésticas, como pone de manifiesto la iconografía anteriormente comentada de *Adán y Eva sometidos al trabajo*).

En la pintura española de estilo gótico lineal estas consideraciones se manifiestan, por una parte, en la constante cosificación con que es presentada la mujer (sea inocente o perniciosa, la mujer es siempre objeto, nunca sujeto) y, por otra parte, en la constante invocación al control masculino[21]. En efecto, la mujer aparece como una especie de menor de edad permanente que, incapaz de asumir las riendas de su destino, ha de pasar de estar bajo el control y autoridad paternas a estar bajo la tutela del marido o, en el caso de haber entrado en religión, del guía espiritual. Más allá de representaciones del *Pecado original*, que abonan el fundamento ideológico de esta concepción, o de historias como la de San Juan Bautista y Salomé, que actualizan este fundamento[22], en la pintura española de estilo gótico lineal encontramos ejemplos significativos de la situación de marginación de la mujer en un frontal dedicado a Santa Eugenia, procedente, al parecer, de Saga (Gerona), y en las pinturas murales de la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña (Burgos)[23], si bien su iconografía, a diferencia de la de otros colectivos de marginados, no se ciñe a unos temas limitados y concretos y puede aparecer por doquier. En estas obras el cabello se revela como atributo iconográfico clave de la condición femenina: largo y adornado con una cinta cuando corresponde a una doncella, o bien pasa a estar cubierto mediante una toca una vez que la mujer toma estado (civil o religioso), o bien a convertirse en una voluptuosa maraña si es que la hembra es una perdida.

El frontal de Saga, conservado, en la actualidad, en Paris, en el Musée des Arts décoratifs, es obra que se fecha, últimamente, *ca*. 1330-*ca*. 1335 (cronología, acaso, demasiado avanzada). Consta de dos registros (cada uno de ellos con cuatro compartimientos), en los cuales, prescindiendo de una figuración central, se desarrolla la historia de la santa[24]. Nos interesa, especialmente, el registro superior (fig. 3). En él se cuenta cómo Eugenia, hija de Felipe, prefecto de Alejandría, que es una muchacha inteligente y con iniciativa, dedicada al estudio de la filosofía, se convence de las verdades del cristianismo y decide pasar a la acción... pero para ello ha de travestirse. Acompañada por Proto y por Jacinto (a quienes, meros comparsas de una mujer, la leyenda no dejará de presentar como eunucos pusilánimes), se retira a un monasterio, donde recibe el bautismo (escenas primera y segunda del registro). Como monje, asiste a una noble mujer, llamada Melancia (escena tercera del registro), que se enamora de él. "Eugenio" (*sic*) se

---

21 Entre las pocas excepciones a esta caracterización se encuentra, quizá, la, por otra parte, frecuente, representación de la historia de Santa Catalina.

22 Representaciones del *Pecado original* aparecen, por ejemplo, en las pinturas murales de la iglesia de San Esteban de Urriés (Zaragoza), vid. GUDIOL, José, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971, pp. 24 y 72, fig. 72, o en el retablo de la iglesia de San Andrés de Añastro (Burgos), vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005): t. II, pp. 27-28, ils. 110-111. Representaciones de la historia de San Juan Bautista y Salomé aparecen, por ejemplo, en las pinturas murales del coro del convento de Santa Clara de Toro (Zamora), vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005): t. II, pp. 307-310, ils. 1.113-1.127.

23 Sobre Saga, vid. MELERO-MONEO, Marisa, *La pintura sobre tabla del gótico lineal. Frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*, Bellaterra (Barcelona), 2005, pp. 93-99, figs. 7 y 28-30; sobre Oña, vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005): t. II, pp. 118-122, ils. 441-466.

24 SANTIAGO DE VORÁGINE, *La leyenda dorada*, Madrid, 1982, t. 2, pp. 582-585. Curiosa y significativamente, la historia de Santa Eugenia aparece bajo el encabezamiento de sus compañeros varones, San Proto y San Jacinto.

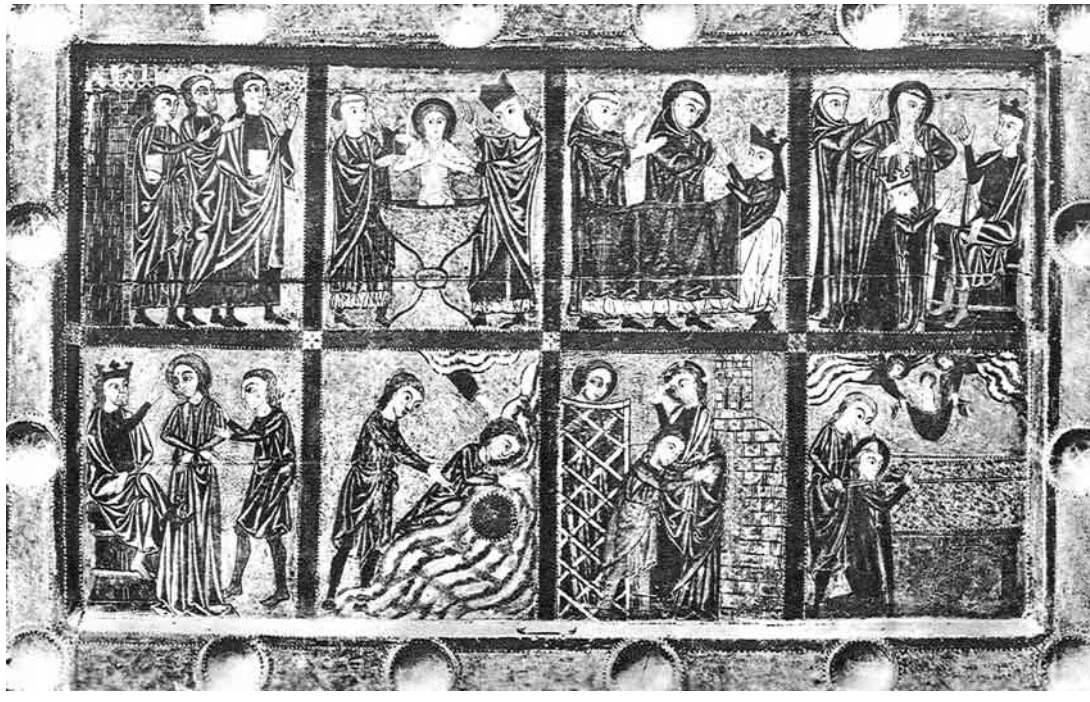


Figura 3. Frontal de Santa Eugenia de Saga, Paris, Musée des Arts décoratifs, *ca.* 1300.

resiste y, enojada, Melancia le denuncia, por intento de violación, ante el prefecto (esto es, ante su padre, que ignora su suerte), motivo recurrente en la literatura misógina. Eugenia, para defenderse de las falsas acusaciones de Melancia, se verá obligada a mostrar su condición femenina ante su padre, que se convertirá. Éste es el acontecimiento dramáticamente representado en la escena cuarta del registro. En definitiva, Eugenia es una mujer que, si quiere tomar las riendas de su destino, ha de travestirse, pero que, como hombre, ha de sufrir las arterías de las mujeres. Todo un alegato sobre la condición femenina.

Las pinturas murales de la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña, de *ca*. 1360-*ca*. 1380, muestran un ciclo de la vida de Santa María Egipciaca. El culto a esta pecadora arrepentida fue muy popular en la Edad Media y, de hecho, existe en castellano una versión en verso de su historia[25]. Las pinturas murales cuentan su historia en dos registros, dedicado el superior al arrepentimiento de la santa y el inferior a la vida eremítica y a la muerte de la santa. Es significativo constatar cómo cambia su tipo iconográfico a medida que progresa su historia. Aparece, al principio, voluptuosamente desmelenada, como corresponde a una cortesana, para, a continuación, aparecer prudentemente tocada, en correspondencia con su arrepentimiento y, convertida en eremita (esto es, en pobre voluntaria), asume la iconografía del pobre que ya conocemos: desnudez, desaliño, desarraigo... (fig. 4)[26]

[25] ALVAR, Manuel, *Vida de Santa María Egipciaca. Estudios. Vocabulario. Edición de los textos*, 2 ts., Madrid, 1970-1972. Su historia aparece, asimismo, en: *La leyenda dorada*, vid. SANTIAGO DE VORÁGINE (1982): t. 1, pp. 237-239.

[26] Incluso en una ocasión, al final del registro superior, aparece como una mujer salvaje, con su cuerpo cubierto de vello, de acuerdo con una fórmula que no deja de ser chocante y que no perduró (se prefirió alargar su cabellera para que ésta cubriese, en su integridad, su cuerpo o, como en el caso de otros eremitas, mostrarla con ropas confeccionadas con pieles). Se trata, sin duda, de la imagen positiva del salvaje en tanto que expresión de pureza y de comunión con la naturaleza al margen de los males de la civilización, vid. TERÉS TOMÁS, María Rosa, "Sauvage", en: BARRAL I ALTET (2002): pp. 768-769.

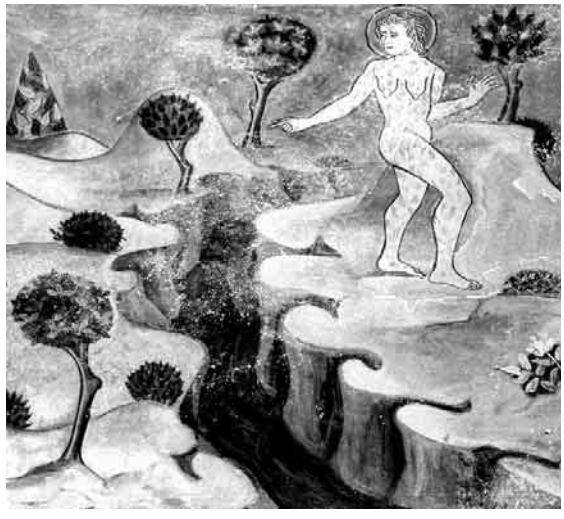


Figura 4. *Santa María Egipciaca,* eremita (detalle de las pinturas murales de la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña), *ca.* 1360-*ca.* 1380.

Figura 5. *Encuentro de San Zósimo con Santa María Egipciaca* (detalle de las pinturas murales de la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña), *ca.* 1360-*ca.* 1380.

Precisamente, algunas versiones de su historia cuentan cómo, al iniciar su vida eremítica, lavó sus cabellos para purificarse de sus pecados ("lava la tiesta en la onda, / de sus pecados se sintió monda", dice el poema castellano, vv. 662-663, con rima poco afortunada, pero expresiva), escena representada en ocasiones, aunque no en Oña (si bien la zona donde debiera encontrarse resulta especialmente problemática). Lo interesante, en este contexto de estudio de la iconografía de los marginados, es que, incluso en esta historia en la que la protagonista es una mujer que logra superar las debilidades de su sexo, encontramos detalles que nunca aparecerían en la historia equivalente de un hombre. María está sola en el desierto, de manera que es imprescindible que aparezca un hombre (en este caso, el abad Zósimo) que ejerza el control masculino que siempre necesita una mujer: él reconocerá su superioridad espiritual, pero ella le necesitará para recibir los santos sacramentos (al igual que ocurre con San Maximino en el caso de Santa María Magdalena). María está desnuda en el desierto, de manera que Zósimo comparte con ella sus ropas (fig. 5), pero, aunque la escena parezca similar a la de la *Caridad de San Martín* anteriormente comentada, no es, en este caso, por caridad, sino por castidad, por lo que se produce este acto. Es la propia María, consciente de su perniciosidad, la que le pide ropas. En definitiva, incluso cuando se trata de una mujer excepcional como María Egipciaca, se recuerda que la mujer es débil y es un conducto del pecado.

Minorías étnicas

Las peculiares circunstancias históricas de la Península Ibérica confirieron un especial protagonismo, en el seno de las sociedades cristianas, a grupos de judíos y de musulmanes. Su diferenciación étnica y religiosa les confiere, de entrada, una situación de marginalidad que fue cambiando con el paso del tiempo, manifestándose, acordemente, en la iconografía.

Los musulmanes, que habían sido el enemigo por antonomasia de la España cristiana, se encontraban, a la altura del siglo XIII, en una situación bien distinta a la de siglos anteriores: el

avance reconquistador de esta centuria redujo a un mínimo casi anecdótico su presencia en la Península Ibérica y, si bien este avance produjo, asimismo, la asunción, en la España cristiana, de bolsas de población musulmana (mudéjares), éstos eran una población marginal por su número y por su papel económico y social, que no suscitaron tanta oposición como suscitaron, contemporáneamente, los judíos[27]. Se constata, en consecuencia, una reducción de su protagonismo iconográfico. En efecto, mientras que en el románico existió una cierta abundancia de representaciones del musulmán, a través, principalmente, de escenas de lucha entre un caballero cristiano y un caballero musulmán (bien fueran de carácter genérico y simbólico, bien fueran referidas a eventos literarios o reales, pero susceptibles, de la misma manera, de una interpretación de carácter simbólico), en el gótico lineal, o bien encontramos ejemplos tempranos que son una perpetuación de esa iconografía (así en las pinturas murales de la iglesia de San Vicente de Pelayos del Arroyo)[28], o bien, de acuerdo con el espíritu narrativo y naturalista del nuevo estilo, representaciones detalladas de acciones militares concretas (así en las pinturas murales del monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena, donde se representa la conquista de Arjona en 1244, o en las pinturas murales del palau Caldes de Barcelona, donde se representa la conquista de Mallorca en 1229)[29]. En cualquier caso, estas son imágenes del "otro" (el musulmán que está al otro lado de la frontera, al que se combate) y no imágenes del "marginado" (el musulmán que vive en el seno de las comunidades cristianas): de éste no conozco representación alguna en la pintura española de estilo gótico lineal[30].

En contraste con el desvanecimiento de la imagen del musulmán que se constata a lo largo de los siglos XIII y XIV, se registra, contemporáneamente, el auge de la imagen del judío[31], expresión de la presión creciente a que se verá sometida esta comunidad, que culminará, en el caso español, en la bien conocida expulsión de 1492.

A lo largo de la Alta Edad Media existió, en general, tolerancia hacia las comunidades hebreas, pero esta situación conoció un punto de inflexión a partir del siglo XI, endureciéndose, definitivamente, a partir del siglo XIII. A las pulsiones antisemitas de las clases populares, excitadas por el ambiente de las cruzadas, se unieron, en este momento, el afán de definición de la Cristiandad que culminó en el IV Concilio de Letrán, en el cual se impusieron una serie de restricciones a los judíos (entre ellas, la segregación y la obligatoriedad de portar signos distintivos), así como el interés por su conversión por parte de las órdenes mendicantes, al que los judíos, de acuerdo con su cerrado espíritu identitario, se resistirán. Proliferaron, a partir de este momento, las acusaciones que les señalaban como origen de cualquier mal, así como las acusaciones que les hacían responsables de horribles crímenes rituales (el primero se documenta en Norwich en 1144 y en la Península Ibérica proliferan, especialmente, en el siglo XV) o de profanaciones de hostias (frecuentes, especialmente, a partir de la afirmación del dogma de la transustanciación, tienen su cabeza de serie en Belitz en 1243, documentándose en los reinos hispánicos desde mediados del

---

27 CARLÉ, María del Carmen, *La sociedad hispano medieval. La ciudad*, Buenos Aires, 1984, pp. 62-63.

28 GUTIÉRREZ BAÑOS (2005): t. II, pp. 128-130, ils. 498-499.

29 Sobre el monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena, vid. GUTIÉRREZ BAÑOS (2005): t. II, pp. 231-234, ils. 847-867; sobre el palau Caldes (en la actualidad, en Barcelona, en el Museu Nacional d'Art de Catalunya), vid. GUDIOL, Josep y ALCOLEA I BLANCH, Santiago, *Pintura gótica catalana*, Barcelona, 1986, p. 29, figs. 3, 117 y 119.

30 Existen, por supuesto, en la miniatura alfonsí, así como en alguna obra contemporánea del estilo objeto de nuestro interés, pero correspondiente a una fase estilística distinta (así el retablo del taller de los Serra procedente de Sigena, vid. RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, "Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar" de Ibercaja*, 97, Zaragoza, 2006, p. 306, fig. 17), y si bien es precisamente la pintura española de estilo gótico lineal la que ofrece uno de los mejores testimonios iconográficos del musulmán (en las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada), éste, dada su ubicación, en absoluto nos ofrece una imagen del marginado, sino una imagen de la elite.

31 ALCOY, Rosa, "Antisémitisme" y "Juif", en: BARRAL I ALTET (2002): pp. 81-85 y 481-482.

siglo XIV), que venían a ser actualizaciones de la pasión de Cristo perpetrada por los judíos y ejemplos de su pérfida obstinación[32]. Estas acusaciones dieron paso a las primeras matanzas: 1320 en Aragón (como consecuencia de la cruzada de los pastorcillos, que no deja de ser un factor exógeno), 1328 en Navarra... hasta desembocar, en Castilla (donde, inicialmente, la situación fue más favorable), en los terribles *pogroms* de 1391, en el problema converso y, finalmente, en la expulsión (aspectos que trascienden los límites cronológicos que nos hemos marcado)[33].

La iconografía de los judíos en la pintura española de estilo gótico lineal se va a hacer eco de esta situación mostrando imágenes que invitan a la militancia frente a los judíos, bien sea ilustrando el mismo tipo de acusaciones de que éstos eran objeto, bien sea poniendo en guardia, en general, ante su carácter torticero. Curiosamente, apenas se incide en la acusación de deicidio (al fin y al cabo, estaba escrito que Cristo había de morir), circunstancia que irá cambiando a medida que progrese el siglo XIV. Por el momento, sólo excepcionalmente encontramos, en el contexto de la *Crucifixión*, a algún que otro personaje caracterizado como judío mediante el tocado apuntado que se convirtió en su signo identificatorio recurrente. Este elemento merece un cierto comentario. Según se ha indicado, el IV Concilio de Letrán impuso a los judíos la obligatoriedad de portar signos distintivos. El más extendido fue la rota, una especie de rueda de tela que se cosía sobre las ropas, cuyas características y rigor en su aplicación varió según épocas y territorios, pero, sin embargo, cuando la iconografía quiere identificar a un personaje como judío recurre, en lugar de a la rota, al *pileum cornutum*, esto es, al tocado apuntado de carácter ridículo e infamante que se remonta a siglos anteriores, pero que, en este momento, fue adoptado, únicamente, como signo distintivo, en los países germánicos[34]. De hecho, se recurre a este tocado sólo cuando se representan episodios remotos de la vida de Cristo o de los santos, mientras que cuando se representan acontecimientos contemporáneos se recurre a una caracterización más cercana a la cotidianeidad del momento[35].

Esto se puede apreciar examinando el que es, sin duda, el principal testimonio de la iconografía antisemita en la pintura española de estilo gótico lineal, a saber, el conjunto de retablo y de frontal procedente de la capilla del *Corpus Christi* del monasterio cisterciense de Vallbona de les Monges (en la actualidad, en Barcelona, en el Museu Nacional d'Art de Catalunya), de mediados del siglo XIV[36]. Es un conjunto dedicado a la Eucaristía en el que, más allá de las imágenes de la Trinidad que preside el retablo y de la Virgen con el Niño que preside el frontal, acompañadas por algún pasaje evangélico, el resto de compartimientos, en número de veinte, se dedican a ilustrar milagros eucarísticos en los que queda patente la doctrina de la transustanciación. De éstos, ocho, cuando menos, están protagonizados por judíos, caracterizados no mediante el *pileum cornutum*, sino mediante la indumentaria que sabemos, según las fuentes, que solían vestir (prendas amplias, caperuzas...). De acuerdo con el análisis iconográfico de Rodríguez Barral, se muestra en estas escenas la historia de la profanación de la hostia por los judíos (en cinco

---

32 MITRE FERNÁNDEZ (2003): pp. 53-58. Sobre las acusaciones de crímenes rituales y de profanaciones de hostias en los reinos hispánicos, con referencia a sus repercusiones en las artes plásticas, vid. ESPÍ FORCÉN, Carlos, "Cristianos y judíos: imágenes instigadoras de asesinatos rituales y profanaciones de hostias en la Baja Edad Media", en: *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, t. I, pp. 637-644.

33 Sobre las primeras matanzas en España, vid. BAER, Yitzhak, *Historia de los judíos en la España cristiana*, Madrid, 1981, vol. 1, pp. 317-319; sobre la situación de los judíos en Castilla en la Baja Edad Media, vid. VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Judíos y conversos en la Castilla medieval*, Valladolid, 2000, pp. 47 y ss.

34 FAÜ, Jean-François, *L'image des Juifs dans l'art chrétien médiéval*, Paris, 2005, pp. 89-97.

35 MOTIS DOLADER, Miguel Ángel, "Indumentaria de las comunidades judías y conversas en la Edad Media hispánica: estratificación social, segregación e ignominia", en: *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General* (Zaragoza, 1999), Zaragoza, 2004, vol. I, pp. 561-592.

36 MELERO-MONEO (2005): pp. 176-184, figs. 60-63, lám. 12.

Figura 6. *La hostia apuñalada* (detalle del retablo de la capilla del Corpus Christi del monasterio cisterciense de Vallbona de les Monges), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, mediados del siglo XIV.

Figura 7. *Disputa de San Pedro con Simón el Mago* (detalle del frontal de San Pedro), Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, ca. 1330.

Figura 8. *Curación de Fileto* (detalle del fragmento de pintura sobre tabla de la colegiata de Covarrubias), mediados del siglo XIV.

episodios), donde la hostia es sucesivamente apuñalada (fig. 6), alanceada y arrojada a un caldero de agua hirviendo, del que es rescatada para ser, finalmente, restaurada al culto, y la historia de la conversión de un judío (en tres episodios), el cual, tras haber pretendido comulgar ilegítimamente, conoció el poder de la Eucaristía y se bautizó, siendo, finalmente, martirizado por los miembros de su propia comunidad (esta última escena es confusa)[37].

El interés suscitado por este conjunto ha marginado el análisis iconográfico de otras obras en las cuales aparece, asimismo, la imagen del judío. Resultan de interés, especialmente, las que muestran la historia de San Pedro y el mago Simón o su correlato, menos conocido, de Santiago el Mayor y el mago Hermógenes. Tenemos buenos ejemplos de la primera en un frontal dedicado a San Pedro procedente de la Corona de Aragón (conservado, en la actualidad, en Bruselas, en los Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), de *ca*. 1330, y de la segunda en el fragmento de pintura sobre tabla de la colegiata de Covarrubias (Burgos), de mediados del siglo XIV[38]. En ambos casos, los obstinados magos, ciegos a la revelación evangélica, aparecen caracterizados, junto con sus secuaces, mediante el *pileum cornutum*, pero mientras que la historia de Simón terminará con su perdición, la de Hermógenes, más esperanzadora, terminará con su conversión[39]. Resulta tentador considerar las escenas de disputa que aparecen en ambas obras (figs. 7 y 8) sobre el trasfondo de las disputas públicas entre sabios judíos y cristianos que, para desacreditar la doctrina de los primeros, tuvieron lugar a partir de la creciente presión derivada del IV Concilio de Letrán (precisamente, en Barcelona, en 1263, tuvo lugar una de las más sonadas de estas disputas)[40], lo que dotaría a estas obras de una cierta actualidad.

Conclusión

Este breve recorrido por la iconografía de los marginados en la pintura española de estilo gótico lineal ha pretendido encarar la variedad y la complejidad de sus representaciones. Cabe decir, a modo de síntesis (asumiendo el riesgo de excesiva simplificación que encierra toda síntesis), que cada colectivo marginal se muestra, en esta modalidad pictórica, con unos atributos determinados y recurrentes y con una intención, cuyo horizonte último es siempre la salvación de quien, al contemplar su imagen, es capaz de asumir su mensaje. Así, los pobres tienen como atributo iconográfico la desnudez y sus representaciones son una invitación a la práctica de la caridad, las mujeres se caracterizan por su cabellera y sus imágenes son una invitación al control (sobre la mujer, pero también ante la mujer) y las minorías étnicas, finalmente, se caracterizan por su fisonomía y por su indumentaria y sus imágenes son una invitación a la militancia.

Más allá de estas consideraciones, cabe llamar la atención, asimismo, sobre el hecho de que, si bien atribuimos al arte gótico, en general y en contraste con el arte románico, un empeño naturalista que le lleva a acercarse en sus representaciones a la realidad de su época, como arte que es no deja de ser, en el fondo, un sistema de convenciones, de manera que ciertos aspectos de la iconografía de los marginados (extrema desnudez de los pobres, *pileum cornutum* de los judíos...) tienen más de convención iconográfica que hacía rápida y directamente inteligible una imagen que de reflejo de la realidad.

---

[37] Rodríguez Barral (2006): pp. 289-297, figs. 10-11 y 13-14.

[38] Sobre el frontal de San Pedro, vid. Melero-Moneo (2005): pp. 84-92, figs. 5-6 y 26-27, lám. 3; sobre Covarrubias, vid. Gutiérrez Baños (2005): t. II, pp. 76-77, ils. 244-249.

[39] Sobre la historia de Simón, vid. Santiago de Vorágine (1981): t. 1, pp. 347-351; sobre la historia de Hermógenes, vid. ídem, pp. 397-398.

[40] Baer (1981): vol. 1, pp. 123-126.

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

LA CHARITAS CRISTIANA EN LA ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

WIFREDO RINCÓN GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

La Iglesia, a lo largo de la historia, ha invitado a los cristianos a ejercitar las *Obras de Misericordia*, algo que, en la actualidad, lejos de parecer un "ejercicio" anticuado y "demodé", tal vez sea más necesario que nunca como manifestación, en el agitado mundo del nuevo milenio, de un renovado compromiso de testimonio cristiano.

El papa Juan Pablo II, en la Convocatoria del *Gran Jubileo* del año 2000, a propósito de los signos que en el mundo de hoy deben hablar de la misericordia divina a través de los cristianos, dice: "Un signo de la misericordia de Dios, hoy especialmente necesario, es el de la *caridad*, que nos abre los ojos a las necesidades de quienes viven en la pobreza y la marginación. Es una situación que hoy afecta a grandes áreas de la sociedad y cubre con su sombra de muerte a pueblos enteros. El género humano se halla ante formas de esclavitud nuevas y más sutiles que las conocidas en el pasado y la libertad continúa siendo para demasiadas personas una palabra vacía de contenido... Se han de eliminar los atropellos que llevan al predominio de unos sobre otros, son un pecado y una injusticia... Se ha de crear una nueva cultura de solidaridad y cooperación… No se ha de retardar el tiempo en el que el pobre Lázaro pueda sentarse junto al rico para compartir el mismo banquete, sin verse obligado a alimentarse de lo que cae de la mesa… poner remedio a la extrema pobreza es una obra de justicia y, por tanto, de paz".

El ejercicio de la Charitas cristiana a través de las obras de Misericordia

El origen de caridad, virtud suprema, en la que tienen su apoyo las *Obras de Misericordia* lo encontramos en los Santos Evangelios, y pueden condensarse todas ellas en el mandato de Jesús durante la Última Cena: "Os doy un mandamiento nuevo: que os améis los unos a los otros. Que, como yo os he amado, así os améis también vosotros los unos a los otros. En esto conocerán todos que sois discípulos míos: si os tenéis amor los unos a los otros" (Jn 13, 34-35). El mandamiento nuevo señala la medida con la que el cristiano debe amar a los demás, "como Cristo nos ha amado", resumiéndose los mandamientos de la ley de Dios en dos: "amar a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a nosotros mismos".

Las *Obras de Misericordia* tienen su base en el amor por los que pasan hambre o sed, por los que no saben, por los que se equivocan, por los que carecen de salud o de libertad…Y la

demostración de ese amor, del ejercicio de la charitas se manifiesta dando bienes a los que carecen de ellos, enseñanza, cariño, comprensión y todo aquello de lo que carezcan los otros, los que nos rodean, encontrando en este ejercicio de la caridad el premio que Cristo anunció en el monte de las Bienaventuranzas: "Bienaventurados los misericordiosos, porque ellos alcanzarán misericordia" (Mt 5,7).

El mismo Jesús, en su actitud frente al dolor o la necesidad, enseñó qué es la misericordia, pues él, que vino al mundo para salvar lo que estaba perdido, para cargar con sus miserias, se compadeció de los que sufrían y de los más necesitados, y para enseñar de manera gráfica cómo vivir la caridad, propuso la parábola del *Buen samaritano* (Lc 10, 30-37). Él es el buen samaritano que curó las heridas de la humanidad con su infinito amor misericordioso y cuando el cristiano practica la obras de misericordia, tanto las corporales como las espirituales, se va pareciendo a su Corazón. En los Evangelios encontramos numerosos testimonios en los que Jesús hace de la misericordia uno de los más importantes temas de su predicación.

La misericordia, según San Agustín, es la "compasión de la miseria ajena, que nos mueve a remediarla, si es posible". Y esta compasión puede darse tanto en el orden físico, como en el intelectual y moral, pues el hombre puede estar rodeado de calamidades y de miserias. Para San Jerónimo, por "misericordia se entiende aquí no sólo la que se practica a través de las limosnas, sino la que produce el pecado del hermano, ayudando así unos a otros a llevar la carga", opinando Santo Tomás de Aquino que "es la tristeza del mal ajeno, pero en cuanto se estima como propio". San Remigio define al misericordioso como el "que considera la desgracia de otro como propia, y se duele del mal del otro como si fuera suyo.

San Gregorio Nacianceno indica cómo debe hacerse la misericordia: "quien practique la misericordia que lo haga con alegría: esta prontitud y diligencia duplicarán el premio de tu dádiva. Pues lo que se ofrece de mala gana y por fuerza no resulta en modo alguno agradable ni hermoso", relacionando Santo Tomás de Aquino la misericordia con la justicia: "la justicia y la misericordia están tan unidas que la una sostiene a la otra. La justicia sin misericordia es crueldad; y la misericordia sin justicia es ruina, destrucción".

Tradicionalmente, la Iglesia ha precisado en catorce las obras de misericordia, siete corporales y otras siete espirituales, aunque su número puede ser ilimitado, de acuerdo con las necesidades del hombre, pues como escribió San León Magno, "las obras de misericordia son variadísimas, y así todos los cristianos que lo son de verdad, tanto si son ricos como si son pobres, tienen ocasión de practicarlas en la medida de sus posibilidades; y aunque no todos pueden ser iguales en la cantidad de lo que dan, todos pueden serlo en su buena disposición", escribiendo Santo Tomás de Aquino que "Las obras de misericordia son la prueba de la verdadera santidad".

Las siete obras de misericordia corporales, *Dar de comer al hambriento*; *Dar de beber al sediento*; *Vestir al desnudo*; *Visitar a los enfermos*; *Redimir al cautivo*; *Dar posada al peregrino* y *Sepultar a los muertos* se condensan en este texto del evangelio de San Mateo: "Porque tuve hambre, y me disteis de comer; tuve sed, y me disteis de beber; era forastero, y me acogisteis; estaba desnudo, y me vestisteis; enfermo, y me visitasteis; en la cárcel, y acudisteis a mí" (Mt 25, 35-36). En general, se refieren a las necesidades corporales, pero también al alimento, abrigo y asistencias espirituales, pues el hombre necesita de los dos aspectos para vivir.

Junto a la obras de misericordia corporales, el cristiano también debe practicar las espirituales: *Enseñar al que no sabe*; *Dar buen consejo al que lo necesita*; *Corregir al que yerra*; *Perdonar las injurias*; *Consolar al afligido*; *Sufrir con paciencia los defectos de nuestro prójimo;* y *Rogar a Dios por los vivos y los muertos*.

Las Obras de Misericordia en el arte medieval español

En esta comunicación centraremos nuestra atención en la representación de las obras de misericordia en el arte medieval español, tomando como ejemplo algunas de las numerosas escenas en las que encontramos a los santos, ejemplos de los cristianos, ejerciendo la caridad –a la que se ha denominado "virtud suprema"– a través de las obras de misericordia.

Una singular pintura en la que se resumen las virtudes del cristiano es la tabla de Bartolomé Bermejo que representa a *Santo Domingo de Silos*, pintada hacia 1474-1476 y que se conserva en el Museo Nacional del Prado. Procedente de la iglesia de esta advocación de Daroca (Zaragoza), en ella el santo abad, revestido de pontifical, con mitra y báculo, está sentado en un magnífico sitial gótico en el que se disponen, bajo doseles, la representación de las siete virtudes cristianas: las cuatro cardinales: *Prudencia*, *Justicia*, *Fortaleza* y *Templanza* y las tres teologales: *Fe*, *Esperanza* y *Caridad*. Esta última preside, desde el vértice superior del sitial, toda la composición, poniendo de manifiesto el ejercicio que el santo hizo siempre de esta virtud. Por su milagrosa intervención se redimieron también muchos cautivos que peregrinaron devotamente al monasterio burgalés, regido por el santo abad, para depositar junto a su tumba, como ofrenda y gesto de gratitud, los grilletes que antes les aprisionaban[1] (fig. 1).

Los programas iconográficos que conforman los retablos góticos –con numerosas escenas de las vidas de los titulares– en los que se pone de manifiesto el ejercicio que los santos titulares hicieron de las virtudes cristianas, destacando los hechos principales de sus hagiografías para enseñanza de los fieles, nos van a servir para singularizar en ellos y ejemplificar la importancia de las obras de misericordia en la vida del cristiano.

Analizaremos dos retablos. El primero de ellos está dedicado a *Santa Quiteria* y se conserva en la colegiata de Santa María de Alquezar (Huesca), procedente de la iglesia de San Miguel Arcángel, de la misma localidad, y que figuró en la exposición *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, celebrada en Jaca y en Huesca, en 1993. Obra de Juan de la Abadía, hacia 1469-1475, el cuerpo del retablo está presidido por una tabla, de gran tamaño, con la imagen de la santa titular, disponiéndose en cada una de las calles laterales dos pinturas con escenas de la vida de esta santa, considerada gallega, de época incierta. En la primera de ellas aparece la santa, quien había huido del reino de su padre por no querer casarse con el joven Germano, y llegó hasta el valle de Aufragia, donde consiguió del rey Lentiniano que diera a los pobres las riquezas que había robado a la iglesia y escondido en el cauce de un río. Otra escena de gran interés iconográfico presenta a la santa en prisión, consolando a los que se acercan hasta ella, tullidos y endemoniados, a los que socorre. Una tercera escena representa la tumba de la santa ante la que concurren numerosos devotos para solicitar sus favores (fig. 2).

El otro, tiene como titular a *San Martín* y se encuentra en la iglesia de San Martín de Bonilla de la Sierra (Ávila). De estilo barroco, alberga diez pinturas sobre tabla, obras del círculo del Maestro de Ávila, de la última década del siglo XV –que proceden del primitivo retablo tardogótico de la iglesia–, en las que se narran las habituales escenas de los ciclos iconográficos de este santo obispo de Tours, nacido en Panonia (Hungría), fue militar, luego obispo de Tours. Nos ocuparemos de cuatro tablas, ubicadas en el primer cuerpo del retablo, que fueron expuestas en *Las Edades del Hombre* en la muestra que tuvo su sede en la catedral de Ávila en 2004, con asuntos que ponen de manifiesto la caridad de San Martín de Tours.

[1] Sobre esta pintura vid.: MATEO GÓMEZ, Isabel, "Reflexiones sobre aspectos iconográficos en el Santo Domingo de Silos, de Bermejo", *Boletín del Museo del Prado*, VI, 16, Madrid, enero-abril, 1985, pp. 5-13.

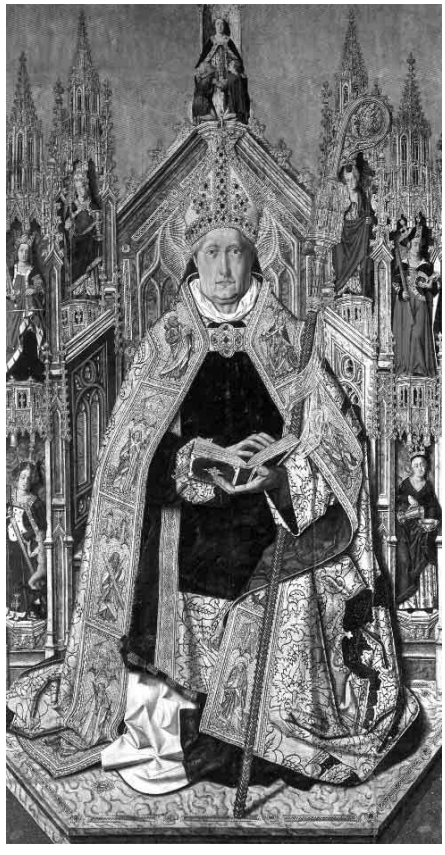


Figura 1. Bartolomé Bermejo, *Santo Domingo de Silos,* Madrid, Museo Nacional del Prado.

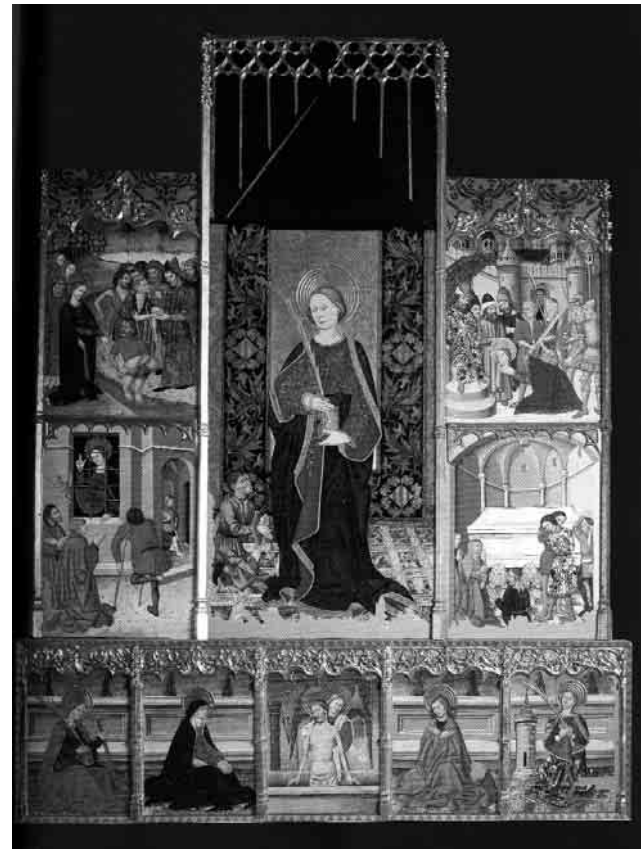


Figura 2. Juan de la Abadía, *Retablo de Santa Quiteria,* Alquézar, colegiata de Santa María.

La escena de *San Martín partiendo su capa con un pobre* es la más divulgada del santo, caracterizado como un joven soldado y caballero, en el momento de partir su capa con la espada para abrigar a un mendigo ante las puertas de la ciudad de Amiens. En este caso, en una versión poco habitual de la escena, el santo ha descabalgado para acercarse más al necesitado. Otra representa la llamada *Segunda caridad de San Martín* y contiene dos momentos sucesivos. En el lado izquierdo, el santo, que viste la camisa que su archidiácono había comprado para el pobre, entrega a éste sus vestiduras. En el lado derecho, el santo vistiendo la camisa, regresa a su palacio. Un tercer episodio plasma el encuentro de San Martín con un cortejo fúnebre pagano y la resurrección del muerto, tal como describe Sulpicio Severo en el capítulo XIII de su *Vida de San Martín*, episodio que es recogido, con algunas variantes, por Jacobo de la Voragine en su *Leyenda Dorada*. En primer plano aparece el finado, levantándose del ataúd ante la figura del santo obispo que le bendice. La última escena que vamos a considerar es el *Beso del leproso* y su posterior curación, episodio que la leyenda ubica en Paris y que pone de manifiesto los poderes taumatúrgicos del santo.

Realizaremos ahora una aproximación a algunas representaciones en el arte medieval español del ejercicio de las obras de misericordia por parte de los santos, comenzando por las corporales, que ilustraremos con algunos ejemplos.

Dar de comer al hambriento

Esta obra de misericordia se vincula a lo más esencial del mensaje evangélico, pues es una exigencia para todos los cristianos, y entre los numerosos santos que se caracterizaron por su ejercicio recordaremos a Santa Isabel, infanta de Aragón y reina de Portugal, representada en numerosas ocasiones en el conocido episodio del "milagro de las rosas", o "de las flores", como es el caso de la maravillosa pintura que se aloja en una de las puertas laterales del retablo de la capilla de Santa Águeda, en la catedral de Barcelona, obra de Jaime Huguet a mediados del siglo XV, coronada la figura de la reina con el escudo con las barras de Aragón. La caritativa reina, denunciada a su esposo por dar pan a los pobres, fue sorprendida por el rey don Dionis cuando se dirigía a atender a los menesterosos llevando pan en el halda de su regio vestido. Interpelada por el monarca sobre qué era lo que llevaba con tanto secreto, la reina le contestó que eran flores, o rosas, según versiones, y efectivamente, flores fue lo que vio el sorprendido esposo en el traje regio (fig. 3).

Este episodio se presenta como recurrente cuando se aborda el tema de la caridad de numerosos santos que protagonizan "milagros de las flores", como ocurre con Santa Casilda de Toledo, de la que luego nos ocuparemos; con Santa Isabel de Hungría, familia de la reina portuguesa o San Diego de Alcalá, quien vivió en la segunda mitad del siglo XV[2].

Dar de beber al sediento

La sed corporal es atendida también como un acto de caridad y no podemos olvidar el episodio novotestamentario en el que Jesús, junto al pozo, pide agua a la samaritana, plasmado por numerosos artistas a lo largo de la historia del arte y presente en muchos programas medievales de la vida de Cristo. También en algunas hagiografías se destaca la caridad ejercida por algunos santos que atendían a los peregrinos y menesterosos proporcionándoles agua para paliar su sed, siendo habitual entre sus atributos iconográficos un cántaro, una vasija o un jarro, recipientes que utilizaban para "dar de beber al sediento".

Una de las santas más conocidas por este acto misericordioso es Santa Zita, humilde criada en casa de un acaudalado señor de Lucca, en Italia, fallecida en 1276, que hizo de la caridad para con el prójimo la razón de su existencia, favoreciendo a todos los necesitados que se acercaban hasta la casa en la que trabajaba y a los que daba alimentos y bebida, sin que mermaran las despensas de su amo, que ella como criada administraba.

Vestir al desnudo

Uno de los ejemplos más claros en la iconografía medieval de esta obra de misericordia la encontramos en la vida de San Martín, obispo de Tours, y en su popular y conocida escena cuando *parte su capa con un pobre*, momento que está presente en todos sus programas iconográficos, muy numerosos a lo largo de la edad media durante la que fue un santo muy popular.

Entre las más singulares de estas representaciones destacaremos la que ocupa uno de los registros del frontal de Ix, de hacia 1100, conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Siguiendo el mismo esquema que el resto de las composiciones, con parejas de apóstoles, aparece San Martín, de pie –sin ninguna referencia a su condición de caballero– vestido con túnica y cubierto con un manto del que corta una parte, con un cuchillo, que entrega a un mendigo que aparece junto a él. Montado a caballo y en la misma disposición de dar parte de su capa a un pobre

[2] Rincón García, Wifredo, "Iconografía de San Diego de Alcalá", *Anales Complutenses*, XVI, Institución de Estudios Complutenses, Alcalá de Henares, 2004, pp. 23-107.

Figura 3. Jaime Huguet, *Santa Isabel de Portugal,* Barcelona, catedral, retablo de la capilla de Santa Águeda.

Figura 4. Gonzalo Pérez (atrib.), *San Martín de Tours partiendo su capa con un pobre* (detalle), Valencia, Museo de San Pío V, retablo de Santa Úrsula, San Martín y San Antonio Abad.

que aparece a su lado, encontramos a San Martín en el registro superior izquierdo del magnífico frontal de San Martín de Chia (Huesca), de finales del siglo XIII, que procedente de esta localidad se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y en esta misma actitud lo vemos en la tabla a él correspondiente del retablo de *Santa Úrsula, San Martín y San Antonio Abad*, del Museo de Valencia, obra atribuida a Gonzalo Pérez y fechada en el primer cuarto del siglo XV (fig. 4) y en una pintura de Joan Dessi, de la segunda mitad del siglo XV en el Museo Parroquial de Alcudia (Valencia). En estas tres ocasiones, lo que no ocurría en el frontal de Ix, la figura del pobre se identifica con la de Cristo, apareciendo nimbada en los tres casos, y destacando que en el último, el nimbo es crucífero, lo que pone de manifiesto la personalidad divina del pobre que es atendido por el santo caballero. En estos se pone claramente de manifiesto el mensaje evangélico, "estaba desnudo, y me vestisteis" (Mt 25, 36).

Visitar al enfermo

En la enfermedad se manifiesta claramente la vulnerabilidad de la existencia humana por lo que el enfermo necesita no sólo de cuidado sanitario, sino también de afecto y de consuelo y de confortación espiritual.

Una bellísima representación plástica de la visita a los enfermos la encontramos en una escena de la predela del retablo de *San Bartolomé y Santa Isabel*, obra de Guerau Gener, de 1401, en la catedral de Barcelona. En una estancia gótica de un hospital pueden advertirse dos enfermos, en sus camas, siendo atendido el de la izquierda por la reina, quien le da de comer sopa que tiene en una escudilla, y con posterioridad le ofrecerá el ave que le sostiene una joven doncella junto a

ella. Delante del otro enfermo aguardan otras dos jóvenes, coronadas de flores. Se trata de una curiosa interpretación de esta obra de misericordia llevada a cabo por la reina Santa Isabel, lo que nos permite además "conocer" el interior de un hospital bajomedieval.

Pero, sin lugar a dudas, entre los santos más venerados en la Edad Media, por su condición de sanadores, destacan San Cosme y San Damián que en la iconografía tradicional aparecen siempre en pareja y con sus atributos que les caracterizan: una redoma y una caja con medicamentos.

La historia de estos santos mártires, posiblemente en el siglo III, está repleta de elementos legendarios que encontramos plasmados en el martirologio y en el breviario. Parece que con certeza puede afirmarse que estos hermanos, gemelos, fueron martirizados y enterrados en la ciudad siria de Ciro y así lo hace constar en el siglo V su obispo Teodoreto, aludiendo a la suntuosa basílica que ambos santos tenían dedicada, extendiéndose muy pronto su culto a otros muchos lugares y erigiéndose en los dos siglos siguientes diversos templos bajo su advocación en numerosas ciudades de oriente, como Jerusalén o Constantinopla, al igual que en occidente como se pone de manifiesto por los mosaicos de Rávena, los siglos VI y VII, y lo constata que en Roma tuvieran dedicadas más de diez iglesias.

Originarios de Arabia, según sus *passiones*, habrían aprendido medicina en Siria y la leyenda conocida como "árabe" nos transmite la noticia de que ejercieron su profesión en Ege (también citada como Egea o Aegea, hoy Ayas) en Cilicia, donde morirían hacia los últimos años del siglo III martirizados durante la persecución de Diocleciano, tras sufrir diversos tormentos, cargados de cadenas, arrojados a la cárcel, martirios de agua y de fuego, crucificados y por fin asaeteados, sin experimentar daño alguno gracias al auxilio divino, y finalmente decapitados.

La tradición mantiene que eran médicos que, tanto como por sus conocimientos en medicina, como por estar asistidos por la virtud de Cristo curaban las enfermedades que se consideraban incurables, combinando el ejercicio gratuito de la medicina –se les llamó "anargyroi" (sin dinero) o "los no cobradores"–, con la predicación del Evangelio.

Por ello se les ha hecho patrones de varias profesiones, entre ellos de los médicos y farmacéuticos, siendo invocados para todo tipo de enfermedades.

Por lo que se refiere a su iconografía, la curación milagrosa más extendida, cuyo recuerdo ha permanecido a lo largo de los siglos y fue recogida por Jacobo de la Vorágine en el siglo XIII, en su *Leyenda Dorada*, es la de la pierna transplantada. Según reza la leyenda, los dos santos le amputaron a un hombre mientras dormía la pierna llena de llagas y se la sustituyeron por la de otro de raza negra que había fallecido poco antes. El enfermo despertó y pudo volver a caminar sin sentir dolor.

Destacaremos aquí, a modo de ejemplo, la representación de estos santos en dos bellísimas pinturas del siglo XV, del Museo de Huesca, con sus atributos y las tres escenas de la predela del retablo de los Santos Abdón y Senén, obra de Jaime Huguet, hacia 1459-1460 en la iglesia de Santa María de Tarrasa (Barcelona). En la tabla central figuran las imágenes de los santos, en el lazo izquierdo su martirio y en el derecho, el milagro de la pierna, en el que los santos están asistidos por dos ángeles y se advierte claramente el distinto color de la pierna transplantada al enfermo que había pedido la asistencia divina a través de la invocación a estos santos sanadores[3] (fig. 5).

También se distinguió por su caridad hacia los enfermos, sobre todo con los apestados, San Roque, al que se tiene como protector de la peste, y que gozó a lo largo de la Edad Media de una gran devoción. Descendiente, según su leyenda, de una acaudalada familia de Montpellier, pronto repartió sus riquezas entre los más pobres y emprendió una peregrinación a Roma, dedicándose en esta ciudad a atender a los apestados, contrayendo así el mal, lo que le hizo retirarse a un monte donde era asistido por un perro, quien le traía diariamente la comida, hasta que fue curado por un ángel. De regreso a su tierra, y tomado por un espía, murió en prisión hacia el año 1327. Su

[3] Es interesante el libro, sin indicación de autor, *Santos Sanadores*, publicado por Ciba Sociedad Anónima de Productos Químicos, de Barcelona, Barcelona, 1948.

Figura 5. Jaime Huguet, *Milagro de los santos Cosme y Damián,* Tarrasa (Barcelona), iglesia de Santa María, retablo de los Santos Abdón y Senén.

Figura 6. Miguel Ximénez, *San Roque,* Tauste (Zaragoza), iglesia de Santa María.

iconografía es muy rica, y habitualmente se le representa vestido de peregrino, con traje corto y capa con esclavina y sombrero de alas, adornado con las insignias correspondientes, mostrando las úlceras de sus piernas, y acompañado del perro que lleva el pan en la boca. En escenas pictóricas puede aparecer también el ángel que le cura, como ocurre con la preciosa pintura de Pedro Alemany, en la catedral de Barcelona, o en la de Miguel Ximénez, de finales del siglo XV, conservada en la iglesia de Santa María de Tauste (Zaragoza) (fig. 6).

Dar albergue al peregrino

Los santos del Camino de Santiago de Compostela destacaron por la atención prestada a los peregrinos que, por los distintos caminos, se dirigían a venerar la tumba del apóstol y de esas atenciones son claros ejemplos las hagiografías de algunos de ellos como Santo Domingo de la Calzada o San Juan de Ortega[4], acogiendo así al peregrino que es Cristo.

[4] RINCÓN GARCÍA, Wifredo, "Aproximación a la iconografía de dos santos del Camino de Santiago: Santo Domingo de la Calzada y San Juan de Ortega", en: VV. AA., *El camino de Santiago, la hospitalidad monástica y las peregrinaciones,* Actas del Congreso Internacional "El Camino de Santiago, la Hospitalidad monástica y las peregrinaciones, León, 3 al 8 de julio de 1989, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1992, pp. 221-228.

Figura 7. Jaime Huguet, *San Agustín lavando los pies a Cristo,* Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Figura 8. Andrés de Nájera (atrib.), *Milagro de la rosas de Santa Casilda,* Burgos, catedral, coro.

Una curiosa representación de esta acogida al peregrino la encontramos en una tabla de Jaime Huguet, de hacia 1463-1486, que, procedente del convento de San Agustín de Barcelona se conserva en la actualidad en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. El santo obispo, arrodillado y rodeado de personajes, lava los pies a un peregrino al que mira, identificado con Cristo por el nimbo crucífero que orla su cabeza. Así, Cristo mismo se identifica con el prójimo para urgirnos al amor: "Cuanto hicisteis a uno de estos hermanos míos más pequeños, a mí me lo hicisteis" (Mt. 25, 40) (fig. 7).

Redimir al cautivo y asistir al preso

Numerosos santos se han destacado por llevar a cabo la caritativa labor de asistir a los presos y redimir a los cautivos y debemos recordar, aunque no entremos en ello en este momento, como en los siglos XII y XIII se fundaron dos órdenes religiosas cuya única finalidad era redimir a los cautivos presos en poder de los musulmanes. Estas órdenes fueron los Trinitarios y los Mercedarios.

La Orden de la Santísima Trinidad y de rendición de cautivos fue fundada por el francés San Juan de Mata (1154-1213), de origen provenzal, en el desierto de Cerfroid, al que se unió San Félix de Valois, siendo aprobada la Regla por el papa Inocencio III el 17 de diciembre 1198 por la bula *Operante divine dispositionis*. En su origen la orden nació con la intención de liberar a los cristianos que, habiendo sido capturados por los piratas, permanecían esclavos a lo largo de muchas ciudades costeras del Mediterráneo africano.

La fundación de la Orden Real y Militar de Nuestra Señora de la Merced de la Redención de los Cautivos tuvo lugar el 10 de agosto de 1218 en la catedral de Barcelona cuando San Pedro Nolasco (1198-1258), un joven mercader de telas de Languedoc, afincado en la ciudad condal,

con un grupo de laicos catalanes, y con el apoyo del rey Jaime I, y del arzobispo Berenguer de Palou, llevó a cabo la creación de una orden laical para la redención de cautivos cristianos que fue confirmada por el papa Gregorio IX el 17 de enero de 1235, siguiendo la Regla de San Agustín. En 1327 se convirtió en una orden clerical.

En el arte medieval encontramos numerosas representaciones de santos que visitan y asisten a los presos y cautivos, ejerciendo con ellos la caridad, consolándolos en sus aflicciones y socorriéndoles con alimentos. De entre todas ellas destacaremos por su belleza un panel de la sillería baja en el coro de la catedral de Burgos, obra atribuible al maestro Andrés de Nájera, activo en Burgos entre 1504 y 1513, que representa el *Milagro de las rosas de Santa Casilda*. Según la tradición, fue hija de un rey moro toledano del siglo XI y desde muy joven ejerció la caridad para con los cristianos cautivos por su padre. Con posterioridad, y tras su bautizo, se retiró a los montes de Burgos donde llevó una vida retirada hasta su muerte. En su iconografía es tradicional representarla en el momento que muestra a su padre el rey los mendrugos que esconde en sus ricas vestiduras, ya convertidos en flores, y así se recoge en el mencionado relieve de la catedral de Burgos, en el que aparece en el lado derecho el rey, sedente, y junto a él un caballero, y en el otro lado, en primer lugar, santa Casilda mostrando el halda de su vestido, con las flores, y junto a ella, otros personajes, entre los que nos interesa destacar el que ocupa el primer plano, junto a la santa, que muestra con el dedo índice de su mano derecha los grilletes que aprisionan sus pies (fig. 8).

Sepultar a los muertos

La última de la siete obras de misericordia corporales es la de enterrar a los muertos, particularmente aquellos que no tienen quien les entierre, pobres, indigentes y desheredados de la fortuna. Y en el ejercicio de esta obra de misericordia encontramos un primer ejemplo muy significativo en la figura de José de Arimatea, quien solicitó autorización para bajar el cuerpo muerto de Cristo y enterrarlo en un sepulcro que había construido muy cerca del Calvario. Y así nos lo describe el evangelio de San Mateo: "Al atardecer, vino un hombre rico de Arimatea, llamado José, que se había hecho también discípulo de Jesús. Se presentó a Pilato y pidió el cuerpo de Jesús. Entonces Pilato dio orden de que se le entregase. José tomo el cuerpo, lo envolvió en una sábana limpia y lo puso en su sepulcro nuevo que había hecho excavar en la roca: luego, hizo rodar una gran piedra hasta la entrada del sepulcro y se fue. Estaban allí María Magdalena y la otra María, sentadas frente al sepulcro" (Mt 27, 57-61).

En el arte medieval fue muy habitual la representación del descendimiento de la cruz del cuerpo de Cristo, accediéndose hasta él con escaleras apoyadas en la cruz. Un bellísimo ejemplo lo encontramos en Labastida (Álava). Se trata de un grupo escultórico del siglo XIII, anónimo, que representa el momento en el que José de Arimatea desciende el cuerpo de Cristo de la cruz, resultando muy curiosa la diferencia de la talla de ambos personajes, mucho más grande la figura de Jesús, que ya tiene uno de sus brazos desclavado.

Otro entierro representado en numerosas ocasiones en el arte medieval español es la de San Pablo ermitaño. Tras la visita que le hace San Antonio Abad quien, al alejarse del lugar donde moraba San Pablo, tiene la revelación de la muerte del santo, por lo que regresa al lugar donde antes había compartido con él el alimento traído por el cuervo, depositando el cuerpo de santo en una fosa que un león, para ayudar a San Antonio, había cavado. De las diversas representaciones de este momento destacaremos la pintura de Pascual Ortoneda, de 1437, que procedente de Embid de la Ribera (Zaragoza), se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona (fig. 9).

Por lo que respecta a las obras de misericordia espirituales nos aproximaremos a alguna de ellas fijándonos en algunas de sus representaciones plásticas.

Figura 9. Pascual Ortoneda, *San Antonio Abad entierra a San Pablo Ermitaño,* Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Enseñar al que no sabe

Nos parece muy interesante comenzar el ejercicio de esta obra de misericordia con dos bellísimas representaciones de Santa Ana, la Virgen y el Niño, en el emotivo momento en que la santa progenitora está enseñando a leer a la Virgen. Por supuesto esta escena no aparece contemplada en ninguno de los evangelios canónicos ni la encontramos en los apócrifos, por lo que debe entenderse como la plenitud de la maternidad por parte de Santa Ana. En los dos casos, en un grupo en bulto redondo, anónimo, de finales del siglo XV o principios del siglo XVI, de Zuazo de San Millán (Álava) y en una pintura de Miguel Ximénez, de fines del siglo XV, conservada en Tauste (Zaragoza), encontramos la misma disposición. Santa Ana, con un libro abierto que sostiene con su mano izquierda, tiene a la Virgen sentada sobre su rodilla derecha y sobre ellas aparece el Niño Jesús. En ambos casos la Virgen está atenta a la lectura del libro, mientras que el Niño aparece alejado de este "momento educativo".

También nos gustaría recordar a San Casiano, del que hemos encontrado algunos grabados de finales del siglo XV. Este santo –para algunos obispo–, fue maestro de escuela en Imola y al conocerse que era cristiano sus mismos discípulos, instigados por el juez, le martirizaron hundiendo en su cuerpo los estiletes y punzones de los que se servían para escribir en las tablillas de cera. Aparece representado sentado en una cátedra, con un libro abierto y rodeado de sus discípulos, a los que enseña.

Consolar al afligido

El arte medieval español nos proporciona muy variadas manifestaciones plásticas que sirven para ilustrar el ejercicio de esta obra de misericordia que, por otra parte, tiene numerosas lecturas, y recordaremos aquí algunos de los santos que se caracterizaron por ese socorro al afligido, socorro que puede demostrarse de diversas maneras.

Figura 10. Juan Arnaldín, *San Félix dando limosna a los pobres,* Torralba de Ribota (Zaragoza), iglesia parroquial, retablo de San Félix.

Figura 11. Anónimo, *San Cristóbal,* Murcia, catedral.

Una de ellas, y posiblemente la más representada en el arte medieval es la caridad dando limosnas a aquellos que las necesitan, socorriendo así una de sus principales aflicciones. Y como ejemplo de esto recordaremos una interesante pintura sobre tabla, del retablo de San Félix, en la iglesia parroquial de Torralba de Ribota (Zaragoza), obra de Juan Arnaldín hacia 1425-1430, en la que se representa en un interior al santo, rodeado de menesterosos y tullidos, a los que da unas monedas (fig. 10). Este mismo momento lo encontramos en la iconografía de San Lorenzo, cuando entrega los bienes de la iglesia, que le ha confiado el papa San Sixto, a los pobres que le rodean. De este asunto destacamos uno de los relieves de la sillería baja de la catedral de Burgos, antes mencionada.

Singular resulta una tabla de Luis Borrasá, de finales del siglo XIV, del Museo Episcopal de Vich, en la que Santo Domingo de Guzmán ayuda con su bordón de peregrino a salvar a unos náufragos que se encuentran en el mar junto a la barca hundida.

También debemos recordar la rica iconografía de San Cristóbal en el arte medieval español, particularmente importante en el momento en el que cargado con el Niño Jesús atraviesa el río, apoyándose en la palmera que le sirve de báculo. Ante el peso, cada vez mayor del pequeño niño, éste le confesó que era el Niño Jesús, y que con él llevaba el peso de todos los pecados del mundo. De entre todas estas imágenes recordaremos a modo de ejemplo la bellísima escultura en piedra policromada, obra anónima del siglo XV, que se encuentra en la catedral de Murcia (fig. 11).

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

MARGINADOS Y PROSCRITOS EN LA ESCULTURA GÓTICA. TEXTOS Y CONTEXTOS

LUCÍA LAHOZ
Universidad de Salamanca

Al hilo de los nuevos presupuestos de la historiografía el interés de la historia de las gentes sin historia ha dado lugar al estudio de la marginalidad. El concepto de marginalidad lleva consigo una carga subjetiva, no se trata de un grupo homogéneo, cerrado, ni estable, y su análisis facilita una gran variedad de enfoques[1]. El papel del marginado en el mundo medieval nos ha llegado desdibujado, su voz es silencio, su personalidad queda difuminada, su espacio varía, su protagonismo es nulo cuando no negativo. El marginado se encuentra replegado, no hay escrito que nos ofrezca de modo objetivo y con amplitud su situación, sus pensamientos, y si por casualidad contamos con algún testimonio, éste procede siempre del bando contrario, de la clase dominante y por tanto no es imparcial ni positivo. Es ese mundo marginal tan dispar el que las artes plásticas permiten adivinar y deducir dejando traslucir la realidad coetánea, incrementando con creces las magras menciones en la historia y en la documentación escrita.

El interés de su enfoque reside en facilitar la posibilidad de un conocimiento más cercano de su existencia ya que refleja manifestaciones de los marginados en muy diversas circunstancias. No obstante no se ha de olvidar, según sugería Gombrich, que la "posibilidad de hacer una lectura correcta de la imagen se rige por tres variables: 'El código, el texto y el contexto'"[2]. En buena lógica a través de esos datos que la plástica gótica nos facilita puede recomponerse una imagen y una idea más aproximada de aquella realidad, pues como sostiene Le Goff, "la imagen juega un doble papel, de documento casi objetivo y de documento del imaginario"[3].

No conviene ignorar que las imágenes como auténtico documento histórico reflejan una realidad subyacente. Como ya apuntara Zanker: "El mundo de la imágenes entendido de esta manera,

---

[1] La bibliografía es amplísima, para una primera aproximación puede consultarse SCHMIT, J.C., "La historia de los marginados", en: LE GOFF, J. CHARTIER, R. y REVEL, J., *La nueva historia,* Bilbao, 1988, pp. 400-426. Se recoge parte de la bibliografía anterior y una puesta al día, en: MITRE, E., "Historia y marginación. Mundos desvelados y mundos por desvelar. Un mundo especialmente aplicable al Medievo", en: GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I.; REGUERA, I. (eds.), *Marginación y exclusión en el País Vasco,* Bilbao, 1999, pp. 13-24.

[2] GOMBRICH, E. H., "La imagen visual: su lugar en la comunicación", WOODFIELD, R. (ed.), *Gombrich esencial,* Madrid, 2004, p. 45

[3] LE GOFF, J., "Discours de clousure", HAMESSE, J. y MURAILLE SAMARAN, C. (eds.), *Le travail au Moyen Age. Une approche interdisciplinaire,* Lovaine-la Neuve, 1990, pp. 418-419.

refleja el estado interno de una sociedad y permite obtener una idea de la escala de valores y de las proyecciones de los contemporáneos, aspectos que frecuentemente no se manifiestan en las fuentes literarias"[4]. En su caso Baschet va más allá: "El arte se halla inscrito en la historia y participa a la vez de la creación de la historia, ejerce un papel activo en el complejo juego de las relaciones sociales. Más conviene admitir la posibilidad de fallas, de discordancias, de tensiones. El estudio de las imágenes puede brindar una contribución al estudio histórico de las sociedades del pasado, a condición no obstante de reconocer la especificidad del dominio visual y el carácter siempre problemático entre la obra y su entorno"[5].

Pero según apunta Burke: "es preciso utilizar las imágenes con cuidado e incluso con tino. La crítica de los testimonios visuales sigue estando poco desarrollada, aunque el testimonio de las imágenes, como el de los textos, plantea problemas de contexto, de función, de retórica, de calidad del recuerdo"[6]. En otro orden de cosas, es común presupuesto, aceptado por la crítica, el carácter formulario y genérico de la iconografía gótica formulado por encima de territorios y fronteras, aunque también se ha destacado como en la adaptación y en la adecuación a las circunstancias especiales, éstos aportan su mayor novedad e interés, pues dejan adivinar sus peculiares circunstancias. Por otro lado, a la hora de valorar su alcance se ha de sopesar la parcialidad de esa información, su visión procede desde la órbita cristiana y preferentemente de la cúspide social, eclesiásticos son a fin de cuentas quienes están detrás de la elección y selección de esos programas. Como sostiene Baschet: "las relaciones entre las artes visuales y la realidad histórica global están lejos de ser sencillas. En lo que concierne a las relaciones entre la historia de las imágenes se admitirá sin dificultad que las producciones visuales participan de una realidad social en la que se hallan ligadas mediante nexos, por más complicados que éstos sean"[7]. El problema radica en ver correctamente esas relaciones.

Por su parte, y de ahí su interés, la escultura gótica, en todas sus manifestaciones, proporciona un ámbito privilegiado para adivinar esos perfiles marginales que constituyen una cara notable de la sociedad, no la dominante pero sí una parte a tener en cuenta si queremos ofrecer una visión más ajustada de la realidad. Pensando en esa escritura en imágenes que es la escultura la comprensión surge de la diferencia, al cruzar los múltiples ángulos de la visión se perfilan otras tantas caras y facetas diferentes y ocultas. La escultura medieval tiene una importancia grande, tanto en sí misma como por ser uno de los vehículos de comunicación y propaganda utilizados por el estamento religioso para transmitir una serie de pautas de comportamiento a imitar, piénsese en el impacto que se pretende lograr con unas representaciones determinadas[8]. Se constata una mayor presencia de imágenes que describen la realidad social. "Los marginados tuvieron un gran protagonismo, aunque éste fuese consecuencia de su rechazo."[9] Lo copioso y la riqueza de la información desborda, en este caso y por cuestiones de espacio vamos a limitar el análisis a dos conjuntos: la producción monumental de la catedral de Tudela y algunas manifestaciones de la práctica funeraria, ambos, como vamos a intentar demostrar, articulan y proyectan magníficas noticias para definir la imagen del marginado en la España bajomedieval.

La inacabada puerta del Juicio de la catedral de Tudela jalona uno de los prólogos fundamentales del desarrollo de la portada gótica en la Península tanto en su aspecto formal como

---

[4] ZANKER, P., *Augusto o el poder de las imágenes,* Madrid, 1992, p. 20.

[5] BASCHET, J., "Inventiva y serialidad. Por una aproximación iconográfica ampliada", *Relaciones*, 77, V. XX, Paris, 1999, p. 52.

[6] BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico,* Barcelona, 2001, p. 17.

[7] BASCHET (1999): p. 51.

[8] Como ha señalado LÓPEZ ALONSO, C., *La pobreza en la España Medieval. Estudio histórico-social,* Madrid, 1986, p. 32.

[9] GÓMEZ, A., *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico,* Bilbao, 1997, p. 9.

especialmente en el iconográfico, donde sin duda aglutina las mayores novedades. Ubicada en la fachada occidental su factura supone el preámbulo de la escultura gótica en el territorio hispano, realizada hacia 1215-1220 como ya apuntara Moralejo[10], cronología que Melero amplía hasta 1230-1235 para su finalización[11]. A pesar de su carácter de primicia, carece de continuidad, no registrándose influencia alguna en la práctica artística gótica ni inmediata ni a largo plazo. En su factura concurren los modos de hacer de los talleres de la órbita laonesa[12] aunque también se han defendido una dependencia con Chartres[13]. De todas las maneras su factura se inscribe en las primeras campañas góticas francesas.

Para el enfoque de nuestro estudio, nos interesa la prolija y detallada descripción de los castigos infernales que contrasta con el clasicismo y la calma de las escenas paradisíacas. Las acusadas diferencias compositivas, narrativas, rítmicas y gestuales entre el ámbito empíreo y el abismal responden a modos de expresión henchidos de significación, plenamente vigentes en la cultura visual de la sociedad medieval a la que iban dirigidas. El infierno representado en la catedral de Tudela supera con mucho los límites de los espacios dedicados en la práctica monumental francesa precedente. El proyecto infernal tudelano resulta totalmente excepcional, siendo la originalidad y la variedad de los castigos allí fijados una de sus peculiaridades más celebradas. Para explicar la profunda originalidad de los castigos infernales Marisa Melero ha apelado a una base textual musulmana, amparándose en el peso que la población islámica tenía en la villa tudelana y en el conocimiento de la tradición literaria árabe[14]. Por su parte, Beatriz Mariño incluye la representación infernal en la tradición figurativa occidental y según apunta "supone un paradigma de la evolución que sufrió la imagen del infierno en la segunda mitad del siglo XII"[15] (fig. 1).

Para Esperanza Aragonés "el caso de Tudela es realmente excepcional, por dedicar tanto espacio de su portada a la representación de un terrorífico infierno, donde se explicitan las condenas más variadas y violentas correspondientes a cada pecado"[16]. El ámbito infernal exhibe una prolija representación de oficios, muchos de ellos relacionados con la avaricia y la usura, como la historiografía ha señalado. Según se ha apuntado esta representación de oficios

---

10 MORAJELO ÁLVAREZ, S., "¿Raimundo de Borgoña (†1007) o Fernando Alfonso (†1214). Un episodio olvidado en la historia del panteón Real compostelano", *Galicia en la Edad Media,* actas del coloquio de Santiago de Compostela*,* Madrid, 1990, p. 168, nota 27.

11 MELERO MONEO, M., *Escultura románica y del primer gótico en Tudela,* Tudela, 1997, p. 161.

12 MORALEJO ÁLVAREZ (1990): p. 168.

13 MELERO MONEO, M., "Escultura monumental. Portadas y claustro", VV. AA., *La catedral de Tudela,* Pamplona, 2006, p. 208, donde apunta relación con los restos de los tímpanos de Saint-Yved en Braine (Champaña) o la puerta central del transepto sur de la catedral de Notre-Dame de Chartres.

14 MELERO MONEO, M., "Los textos musulmanes y la puerta del juicio de Tudela (Navarra)", YARZA LUACES, J. y ESPAÑOL BERTRAN, F. (eds.), *Originalidad, modelo y copia en el arte medieval hispánico***,** actas V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 1986, pp. 203-215, esp. p. 204: "La excepcionalidad de las fuentes está determinada por la utilización de los Hadices escatológicos musulmanes, en los cuales se describe de forma concreta y anecdótica los gozos del cielo y los castigos del infierno". No obstante, junto a las imágenes basadas en estos textos hay otras cuya procedencia es cristiana y que son normales en los repertorios de imágenes de la época, MELERO MONEO (2006): p. 214, donde ha defendido la existencia en Tudela de un destacado centro de traducción de textos árabes al latín en la segunda mitad del siglo XII, contando con la presencia, por ejemplo, Roberto de Chester o de Kent.

15 MARIÑO, B., "Sicut in terra et in infero: La portada del Juicio en Santa María de Tudela", *Archivo Español de Arte,* 246, Madrid, 1989, p. 157.

16 ARAGONÉS ESTELLA, E., "El mal imaginado por el gótico", *Príncipe de Viana*, LXIII, 225, Pamplona, 2002, p. 5. De la misma autora vid., "La imagen de los hombres y sus quehaceres" y "El más allá. Premio y castigo para cada alma. Cielo e infierno", MARTIN DUQUE, J. A. (ed.), *Signos de identidad histórica para Navarra,* Pamplona, 1996, pp. 246 y ss. y p. 264.

Figura 1. Portada del Juicio Final, Catedral de Tudela.

conecta con la tradición iconográfica romana, aunque invirtiendo el significado y la finalidad de las imágenes, de una condición individual y privada se trasmuta al integrarse en el conjunto de un programa y atañe a lo colectivo[17]. Conforme a lo habitual de los infiernos góticos los motivos icónicos prefieren la caracterización profesional de los pecadores. La avaricia es la que mayor protagonismo adquiere en el catálogo de pecados. En su imaginería se combina la imagen genérica del vicio pero se insiste sobre todo en la figuración de la categoría socio-profesional en la que se materializa. Como ya apuntara Le Goff: "hasta el siglo XIII el pecador venía siendo clasificado en

[17] MARIÑO, B., *Contribución a la iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispano (s. XI-XIII),* Santiago de Compostela, microfichas, 1991, pp. 239-240.

función de los pecados capitales, pero progresivamente esta clasificación fue suplantada por otra que consideraba no tanto la categoría del pecado como la del pecador"[18]. No se ha de ignorar, como él mismo afirma, que la conciencia que se tiene de cada hombre proviene del estado a que pertenece, del grupo profesional del que forma parte y del oficio que ejerce y del que es miembro. E incluso en los manuales de confesores se insiste en plantear cuestiones *ad oficia*[19] como había sucedido con el sermón y la evangelización *ad status*. En otras palabras, se estableció una correspondencia entre el esquema de los vicios y las diversas ocupaciones profesionales. El discurso infernal tudelano es sobresaliente por la cantidad de elementos que conjuga, el rigor creciente y realista define una de sus peculiaridades más notables. Una cumplida nómina profesional desfila entre las dovelas de condenados, los cambistas, los comerciantes, el banquero con las tablas de cambios y dinero en bolsa en clara alusión a las ganancias y, por tanto, a la usura, los carniceros, que engañan en el peso y con la materia que venden, un can a su lado denota la dudosa procedencia de su género y, por tanto, el fraude, el sastre que falsea las medidas de la tela, así como los pañeros y la panadera. Schapiro supone que la representación de estos oficios está directamente relacionada con el renacimiento de las ciudades y la emergencia de nuevos grupos sociales. Para Geremek, "en el discurso ideológico medieval, el problema de la valoración de las distintas actividades está presente a través de la división del trabajo, pero también a través de la condena de determinados oficios. En las obras de los Padres de la Iglesia y en los escritos teológicos cambian la serie de categorías profesionales sujetas a la condena moral, a la cabeza se encuentra la usura"[20]. Según había advertido Mariño: "Todos encarnan el pecado de la avaricia, en las variantes que determinan su respectiva profesión, fraude en el cambio, en el peso y en las medidas"[21]. El artista no ahorra medios a la hora de representar los muchos rostros del pecado capital. Pero también de una importancia extraordinaria es la minuciosa representación de penas que se infringen a los condenados, al banquero se le arranca la lengua, el pañero se lleva al infierno el género y a la panadera se la somete al tormento de las llamas. "Sin embargo la gran aportación del programa de Tudela fue el haber sabido reinterpretar un motivo iconográfico muy común y darle un sentido nuevo más acorde con los tiempos"[22]. Aunque sospecho que además de con los tiempos concuerdan con las funciones, las audiencias y los cometidos a los que obedece (fig. 2).

Ya Mariño había aducido como "la mayor parte de estos castigos evocan las penas judiciales que se aplicaban a los reos, en particular los castigos con los que se sancionaban los fraudes. El cercén de la lengua y la amputación de la mano –tormento que en Tudela se aplica a los cambistas y carniceros–, estaba probablemente relacionado con las prestaciones de juramentos a las que con frecuencia debía someterse a los comerciantes. Sabemos que la falsificación de la moneda se castigaba con la "amputación de la mano derecha, la hoguera o la deportación"[23]. Por tanto, no cabe duda de que numerosos suplicios están inspirados en los que infringe la justicia terrestre. La penalización infernal puede traducir lo que la justicia terrestre experimenta por las mutilaciones, la designación del miembro culpable. Se detecta un entrelazo cada vez mayor entre la pena y la experiencia real. De hecho, el instrumental adquiere una importancia creciente en la actividad torturante, incluso se denota un cambio en las propias herramientas, la espada y la

---

18 Le Goff, J., *La bolsa y la vida. Economía y religión en la Edad Media,* Barcelona, 1987; ídem, "Metier et profession d´apres les manuels de confesseurs du Moyen Age", *Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en Occident: 18 essais,* Paris, 1977, p. 176.

19 Le Goff (1977): pp. 176-177.

20 Geremek, B., "El marginado", Le Goff, J., *El hombre medieval,* Madrid, 1987, p. 376.

21 Mariño (1991): pp. 277-278.

22 Como apunta Mariño (1991): nota 554.

23 Mariño (1991): p. 280.

Figura 2. Dovelas del Infierno, portada del Juicio Final, Catedral de Tudela.

horca que habían monopolizado las primeras representaciones ceden el puesto a utensilios de la vida cotidiana, como sugiere Baschet para otros casos, "aquí se opera una revuelta del objeto contra el hombre. De ordinario su utilizador"[24]. Para el citado autor, "El desarrollo del instrumental está ligado en una buena parte por la voluntad de conformar un modelo terrestre de punición, que trata de legitimar la penalidad terrestre o más probablemente de fundar el miedo al infierno sobre el choque de imágenes reales"[25]. No hay que olvidar que cada infierno es un sistema construido. Habrá que analizar que en definitiva "el objeto no es más que un uso específicamente burgués, por tanto tales elecciones testimonian una atención particular llevada a los valores domésticos, promovidos por una evolución donde el medio urbano juega un gran papel"[26]. Ni que decir tiene que la eficacia y el impacto del infierno se amplía al adoptar unos modelos icónicos más reales y cercanos, que se refuerza por el recurso a una imaginería de amplio contenido narrativo y hasta anecdótica.

De lo que no cabe duda es de que en Tudela la imagen infernal decrece en su dimensión fantástica y se centra en lo cotidiano, en una estrecha proximidad con la vida. "Desde el punto de vista de la Iglesia, que es la primera que recoge el fruto del discurso infernal, esta táctica parece una tentativa para controlar de manera más estricta la vida de los fieles"[27].

---

[24] BASCHET, J., "Les concepcions de l´enfer en France au XIVè siècle: Imaginaire et povoir", *Annales ESC*, 1, Paris, 1985, p. 187.

[25] BASCHET (1985): p. 189.

[26] BASCHET (1985): p. 187.

[27] BASCHET (1985): p. 188.

La rica documentación tudelana estudiada por Orcastegui entre 1179-1221 demuestra la bonanza económica de la ciudad de la ribera[28]. Sabemos igualmente la importancia que adquiere la comunidad judía, como señala la citada autora: "no debía ser la población judía grande en número, según se refleja en la documentación, pero sí debió ser importante en fuerza económica"[29]. El grupo se dedica a las transacciones comerciales, de cambio y al préstamo con interés como la documentación atestigua, incluso dominaba la alcaicería y el mercado de los productos más valiosos, emplazados en las proximidades de Santa María. La comunidad cuenta con el apoyo decidido de Sancho el Fuerte y ante los brotes de violencia en 1170 se establecen en la parte alta de la ciudad junto al castillo[30]. Entre los privilegios concedidos a los judíos está la exención de portazgo y algún otro impuesto que revertía en la colegiata de Santa María. Como afirma Orcastegui, "además de dedicarse al comercio y a los préstamos con intereses, poseyeron también numerosas propiedades en los campos tudelanos. Actividad de prestamistas, a pesar de ser legal, no les hacía gratos al resto de la población tudelana, y ello unido a su reacia actitud a pagar diezmos y primicias a la iglesia de Santa María por las heredades que compraban a los cristianos, suscitaba entre ellos una animadversión que culminó con la persecución de 1234"[31].

El problema se plantea a la hora de interpretar o valorar su reflejo o su incidencia de la comunidad judía en la portada, si es que tuvo alguna. Mariño, al menos en el castigo de los cambistas, reconoce alguna resonancia de las relaciones que mantuvieron la iglesia de Santa María y la comunidad judía. "Junto al antisemitismo tradicional de la iglesia y su profunda censura del cambio y el préstamo, puede haber aquí una condena particular hacia los judíos de Tudela, supuestamente ávidos en el incremento de sus ganancias, pero reacios a la hora de pagar los diezmos y las primicias a la iglesia"[32]. Marisa Melero ya había apuntado la posibilidad de que de alguna manera la portada reflejase la situación histórica de la ciudad y creía que las imágenes podrían estar aludiendo a la avaricia de Sancho el Fuerte y a la población judía protegida por él. Melero vuelve a mantener la tesis en las publicaciones más recientes, "justamente la insistencia en la alusión a este pecado –se refiere a la avaricia– permite suponer que detrás de esa iconografía en gran parte docente y moralizante pudo haber también un mensaje político-religioso, dirigido contra la abundante población de Tudela"[33] (fig. 3).

Los mismos datos refuerzan esas suposiciones, se notará como la nómina de oficios condenados, tanto el sastre como carniceros y especialmente cambistas y los que desempeñan actividades crediticias, coinciden ajustadamente con aquellas profesiones vinculadas a la comunidad judía como las fuentes documentales confirman, además se ajustan con el estereotipo profesional judío en el imaginario colectivo (fig. 4). Sospecho que tal correspondencia no es azarosa, a buen seguro su elección por el cabildo tudelano responde a las funciones de la portada y a sus audiencias. En las inmediaciones, como se ha dicho, se concentraban el mercado y debían tener lugar las actividades crediticias y los prestamos de los judíos, dado que "las operaciones de cambio se efectuaron durante toda la Edad Media, en las plazas de las iglesias y catedrales, a veces hasta en el mismo pórtico"[34], por otro lado

---

28 ORCASTEGUI, C., "La iglesia colegial de Santa María la Mayor, de Tudela, durante los reinados de Sancho VII El Fuerte y Teobaldo I", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón,* 9, Zaragoza, 1973, pp. 479-492; ídem, "Tudela durante los reinados de Sancho El Fuerte y Teobaldo I (1194 –1253)", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón,* 10, Zaragoza, 1975, pp. 63-152.

29 ORCASTEGUI (1975): p. 103.

30 CARRASCO, J., "Juderías y Sinagogas en el reino de Navarra", *Príncipe de Viana,* LXIII, 25, Pamplona, 2002, p. 135.

31 ORCASTEGUI (1975): pp. 103-104.

32 MARIÑO (1991): p. 168.

33 MELERO MONEO (1986); MELERO MONEO (1997); MELERO MONEO (2006): pp. 214-215.

34 GÓMEZ (1997): p. 118.

Figura 3. Castigo del cambista, portada del Juicio Final, Catedral de Tudela.

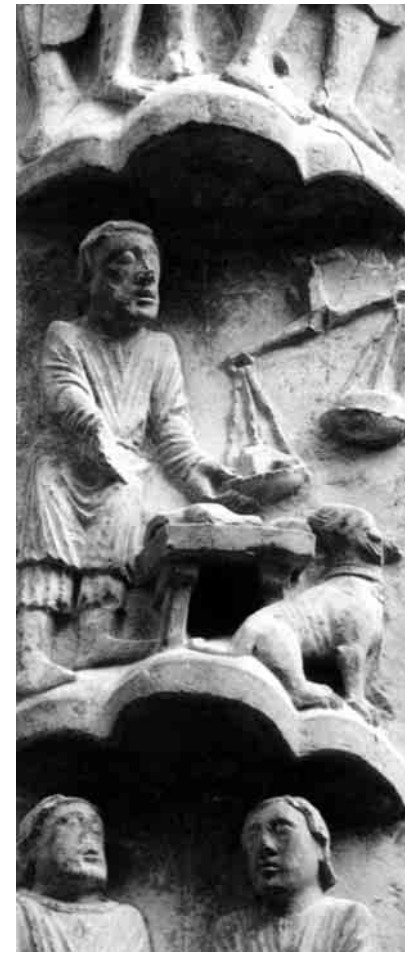


Figura 4. Dovela con el carnicero, portada del Juicio Final, Catedral de Tudela.

sabemos de la celebración de los juicios y juramentos, que coincide con una tradición judicial ampliamente documentada[35]. Funciones que han de determinar el proyecto fijado, pues siguiendo a Michel Camille "las portadas góticas reflejan, en efecto, de alguna manera la particular audiencia con la que fueron pensadas, que podían proyectarse o reconocerse en ellas"[36]. Habrá que apelar al valor de las artes visuales en su vertiente más pedagógica que se sitúan en el mismo plano que otros medios a través de los cuales la iglesia filtra su mensaje, el arte contiene un componente visual de una cultura que es a la vez una cultura de la imagen. Conviene no ignorar la función social del infierno tudelano, aquí se insiste en el valor disuasorio de las artes visuales, donde el

[35] Vid. LAHOZ, L., "El programa de San Miguel de Vitoria. Reflejo de sus funciones cívicas y litúrgicas", *Academia,* 73, Madrid, 1993, pp. 390-417.

[36] CAMILLE, M., *Arte gótico. Visiones gloriosas,* Madrid, 2005, pp. 14-15.

carácter admonitorio y coercitivo se llevan al campo de la escultura monumental, constituyendo uno de los recursos más eficaces, dado que estamos en la civilización de la imagen, pues como ha señalado Baschet, "se recordará sobre todo la importancia del pensamiento figurativo, afirmar que las imágenes piensan, que se piensa en imágenes"[37]. Y dado que "las obras visuales son actos de pensamiento"[38], esto era precisamente lo que se hacía desde las dovelas del Infierno de la catedral de Tudela, donde se entenderá la condenación como un recurso pedagógico[39], siguiendo por otra parte un comportamiento habitual. Santo Tomás de Aquino entre las funciones de las imágenes sostiene que éstas sirven *ad enseñanzam*, como representación de los misterios de la Encarnación y, por último, *ad exemplam*. La imagen esculpida queda como una especie de sermón de piedra más eficaz porque estamos en la cultura de la imagen y, como sugiere Le Goff: "El analfabetismo que restringe la acción de lo escrito confiere a las imágenes un poder mucho mayor sobre lo sentido y el espíritu del hombre medieval. La iglesia, conscientemente, hace uso de la imagen para informarlo, para formarlo. La carga didáctica e ideológica de la imagen pintada o esculpida prevalece mucho tiempo sobre su valor estético"[40]. Y sobre todo porque la imagen tiene un carácter instrumental, a través de las imágenes se emiten y se captan múltiples mensajes. La imagen es en sí misma un sermón. Se establecen unos códigos visuales que permiten identificar al prestamista conforme al imaginario colectivo que diseña los perfiles de esa construcción visual, que tendría una resonancia especial en función de una determinada audiencia. Su adopción era una forma de señalar un modelo de comportamiento vigente, condenarlo y proscribirlo porque no se consideraba adecuado. Los condenados quedaban como una imagen infamante del castigo de inequívoco carácter judicial. La iconografía tudelana se centra en personajes que entran dentro de lo marginal o, mejor aún, en aquello que la iglesia tudelana quiere marginar, pero sobre todo se cargan las tintas en aquellas representaciones que llevan implícita una condena[41].

El problema radica en descubrir las intenciones y formular los argumentos que han podido inducir al iconógrafo de Tudela en la elección de tales formatos, de un lado se notará que los tipos y las condenas en sus profesiones coinciden con las habituales de los judíos. Sin embargo, no hay ningún elemento de carácter racial que los signifique o que registre ajustadamente el estereotipo judío, como Aragonés ya había apuntado[42]. De todos modos la indudable falta de distintivos raciales viene a coincidir con lo habitual en la práctica artística medieval, hasta la primera cruzada en 1096 no existe ninguna diferenciación con los cristianos, a partir de esa fechas las cosas empiezan a cambiar. Será en el IV Concilio de Letrán en 1215 cuando se prescriba la obligatoriedad de llevar distintivos raciales, sin embargo, la medida conciliar no contó con la misma efectividad en toda Europa, de hecho que no se registre en la seo tudelana se puede deber a la inmediatez del mandato lateranense, con una cesura cronológica mínima para que repercuta en la representación plástica. Sea como sea, presumiblemente en la catedral más que razones raciales son las económicas las que allí se denuncian, aunque no es menos cierto que van dirigidas preferentemente contra los judíos. De hecho, en Tudela concurren dos de los fenómenos para ese antijudaismo

37 Baschet (1999): p. 57.

38 Baschet (1999): p. 57.

39 Barral, P., *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval en la Corona de Aragón,* Tesis Doctoral, Barcelona, Bellaterra, 2003, p. 23.

40 Le Goff (1987): p. 41.

41 Gómez (1997): p. 17.

42 Aragonés (1996): pp. 245-246. "Al ser la usura una actividad consentida en la religión judía su presencia detallada en la Puerta del Juicio tudelana explica una actividad condenada por la Iglesia cristiana y sancionable a ser cometida por los mismos cristianos. El pecado es del cristiano y no del judío, lo que explica su presencia en un infierno católico y la falta de atributos judíos entre los usureros".

o prejuicios hacia los judíos por parte de la iglesia, de un lado la prosperidad urbana y de otra parte el desarrollo de una economía monetaria. Le Goff ha situado los exempla judíos del XIII en el terreno de debate religioso "eran expresiones de un antijudaismo cristiano antes que de un antisemitismo por más que luego hayan alimentado el creciente antisemitismo en Occidente medieval"[43]. En nuestro caso cabría preguntarse si de algún modo la portada pudo contribuir a los brotes de antisemitismo que se constatan en Tudela inmediatos a su creación. Sabemos de la existencia de un movimiento antisemita en los años treinta, fecha que coincide con una recién acabada Portada del Juicio, coincidencia que sugiere si la imagen monumental incentivó o alentó esos cambios, si éstos estaban ya latentes en el momento de la programación y la imaginería elegida la refleja o, incluso, si ambos no son destellos del mismo fuego. El problema radica en marcar la dirección de las fluencias, suponiendo que sean unidireccionales, determinar si ambas beben en las mismas fuentes, o si las imágenes incitan a ello. Apelando a los usos de las imágenes y en atención a las normas en la confección de un programa iconográfico, bien pudo suceder que la iglesia fija el proyecto en aras de aquellos presupuestos que quiere defender y entre los que no son secundarios los económicos tanto como los raciales. Una vez creado, y con el protagonismo que adquieren las imágenes para transmitir mensajes y formar a las masas populares, éstas pudieron forzar, o por lo menos contribuir, a los desastrosos acontecimientos o primeros pogromos que se constatan en Tudela, aunque no ha de ignorarse que las causas son económicas más que otra cosa, pero de lo que no cabe duda es de que una vez realizada la portada el judío tudelano se convierte en el chivo expiatorio.

Baschet mantiene que la inversión de lo cotidiano es el aspecto más original que caracteriza los infiernos del XIV[44] y en este sentido Tudela se adelanta a su tiempo. De las diversas tradiciones infernales según los niveles de cultura, la preferencia por las penas corporales nos hablan de infiernos menos sabios, a buen seguro en relación con los mentores y el público al que van dirigidas, que sin duda explica la originalidad de nuestro infierno. La iglesia tudelana forja un instrumento de poder y encuentra una vía por donde inaugurar una dominación ideológica más estricta, y quizá aprovechando las formas con el tiempo estas imágenes han de fomentar el brote antijudío. Si esto fuera cierto vendría a confirmarse la tesis de Le Goff: "así la represión paralela del judaísmo y la usura contribuyó a alimentar el naciente antisemitismo, más o menos asimilado al judío"[45].

La portada de la catedral de Tudela nos proporciona un marco adecuado para plantear las relaciones usureros-clero, y las relaciones experimentadas y pensadas entre el mundo de los vivos y el mundo de la piedra de las esculturas de la iglesia, como quería Le Goff. En atención a los parámetros topográficos y al contexto histórico, el propio estilo tal vez esté directamente relacionado con la audiencia, el público al que va dirigido y los mentores, apostando por unos discursos menos elevados, más gráficos, más inteligibles, más cotidianos y, por tanto, más eficaces. Toda vez que constituye un buen ejemplo de esa incidencia entre la obra de arte bajomedieval y la vida cotidiana. Asistimos a la formulación de unos códigos visuales que permiten identificar unas prácticas más que dudosas, cuya persistencia reporta el castigo eterno para el que las mantenga. A todo lo dicho ha de añadirse que en su caso la marginalidad viene subrayada por el lugar que ocupan, situados en el infierno y también sobre todo por la gestualidad, lo exacerbado de los gestos potencia ese cometido marginal, conforme a la teoría modal que impregna la sociedad medieval y que exalta, por otro lado, la eficacia de la imagen y refuerza y publicita el mensaje haciéndolo más inteligible y, por tanto, más efectivo. Se ha hablado de la marginalidad del gesto, que se adecua

[43] LE GOFF, J., "El judío en los exempla medievales. El caso de Alphabetum Narrationum", *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval,* Madrid, 1999, p. 116.

[44] BASCHET (1985): p. 187.

[45] LE GOFF (1987)**:** p. 85.

perfectamente en Tudela. Todo ello conforme al sentido condenatorio de las imágenes. La iglesia de Tudela crea una obra artística llamada a tener gran significado en la vida cotidiana y que a buen seguro incentiva los movimientos antijudíos que tuvieron lugar en la ciudad de la Ribera, buen ejemplo de esas relaciones entre las artes visuales y la realidad histórica, como aludíamos al principio.

Dentro de los marginados un alcance extraordinario van a tener los pobres, aunque algunos historiadores niegan a este colectivo su condición de marginal defendiendo para ellos su papel de periféricos[46]. La proyección de este grupo de desclasados irrumpe en diversos ámbitos, el colectivo cuenta con una notable presencia en los discursos hagiográficos[47], pero también un lugar significativo van a adquirir en la plástica funeraria en la que vamos a centrarnos. El ceremonial comenzaba con el momento de la muerte y concluía con la inhumación del cadáver. En el ritual funerario se establecían tres estadios. El primero privado tiene lugar en el ámbito familiar, con una serie de actos en la propia casa del difunto, en honor del muerto. Se distingue el duelo, la despedida de los familiares más próximos –con escenas de elevado dramatismo–, la absolución del cadáver –la única de esta fase con carácter religioso– y en ella se fijaba también la *transitio animae*. Su representación abunda en la plástica funeraria hispana, caso de Matallana, Palazuelos, Burgos, León, por citar sólo algunos[48].

El segundo estadio pertenece al ámbito público y transcurre en la calle, lo componen el cortejo que acompaña al difunto desde su casa hasta el templo. Perfectamente ordenado su riqueza y variedad de integrantes depende de la categoría del finado. La figuración del cortejo responde a "la idea de la muerte como una ceremonia pública y organizada"[49], dado que "la sociedad medieval derrama las manifestaciones de dolor a la calle donde la ciudad entera se asociaba a ella como una gran familia en la que todos participaban de las alegrías y las penas de cada uno"[50], pues como se ha señalado, "ningún acto importante de la vida privada carece de su correspondencia en la vida pública y hasta los más triviales se ennoblecen con aparatosas fórmulas"[51], con una intención propagandística clara. Los participantes se integran en un séquito siguiendo un orden riguroso. No faltan las plañideras vestidas de luto que, con gestos violentos y afligidos, gritan, se mesan los cabellos y se laceran las mejillas, caso de Matallana, Vileña o Santa Cruz de Campezo. Contra sus excesos dramáticos, llantos y griterío, se pronuncia la propia iglesia y las mismas ordenanzas municipales intentan controlarlas, aunque la reiteración de las prohibiciones y su frecuencia iconográfica vendría a testimoniar su vigencia.

También en el cortejo tenían un lugar destacado los pobres. Su presencia está costeada por el propio difunto o sus familiares, quienes les visten con luto, les pagan y les dan de comer. Su asistencia a las exequias está reglamentada en los propios testamentos. "Item mando que al tiempo de mi entierro vistan trece pobres, que lleven trece hachas encendidas" dice Ana de Mendoza, "item mando vestir cinco pobres y darles de comer" vemos en el testamento de Alonso de Oliver[52]. Se

---

46 CARLE, M. C., *La sociedad hispanomedieval III. Grupos periféricos: las mujeres y los pobres,* Barcelona, 2000.

47 Para una primera aproximación vid. RUBIOLO GALÍNDEZ, M., "Construcciones ideologizadas. La representación de los pobres en el discurso hagiográfico castellano (siglos XI-XIII)", *Temas medievales,* vol. 13, Buenos Aires, 2005, pp. 185-193.

48 Hemos analizado estos casos, en: LAHOZ, L., "La vida cotidiana en el ámbito de la escultura funeraria gótica", GARCÍA GUINEA, M. A. (dir.); RODRÍGUEZ, J. M. y HUERTA, P. L. (coords.), *La vida cotidiana en la España Medieval*, actas del IV Curso de Cultura Medieval, Madrid, 1998, pp. 411-422.

49 ARIES, Ph., *La muerte en occidente,* Madrid, 1977, p. 25.

50 BAGUÉ y PETIT, *Historia de la cultura española en la Baja Edad Media,* Barcelona, 1956, p. 40.

51 RUBIO y BALAGUER, J., *Vida española en época gótica,* Barcelona, 1943, p. 158.

52 Ambos testamentos aparecen citados, en: GÓMEZ BÁRCENA, Mª J., "La liturgia en los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla", PORTELA, E. y PALLARÉS, M. C., *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media,* Santiago de Compostela, 1987, pp. 31-50, notas 32 y 33, respectivamente.

generalizan con una doble función, una primera de prestigio personal, como apunta Heers "la importancia de estas limosnas subraya pues el rango social del difunto y aseguraba la popularidad de la familia"[53]. Pero sobre todo conlleva un cometido piadoso, se realiza con ellos la caridad, limosna donada con el fin de descargar los pecados y facilitar la salvación como los textos coetáneos refieren. En los textos de la época se induce a los hombres a hacer caridad porque en el día del Juicio Dios "no dará raó als bons de lur salvación ne als mals de lur dampanación per altres bones e males obres sinó de caridat o del contrario de caridat"[54]. La finalidad de la limosna concierne al donante "borrándole el pecado" y "le abre las perspectivas de la salvación"[55]. "Su irrupción en la iconografía funeraria constata una realidad habitual, ya que en los funerales los pobres tienen un cierto derecho reconocido por la costumbre de recibir alimentos"[56]. "Y aunque la caridad sea reconocida como una virtud y la beneficencia como un deber al ejercerlo permanecía impreso de altivez sino es que de desprecio humillante"[57]. "La limosna no tiende a favorecer a los pobres sino a los ricos, es un modo de evitar la penitencia y la oración"[58]. Y como apunta Francesca Español, "es evidente que existe una conexión directa entre las prácticas reales que se seguían durante la celebración de ritual funerario y ciertos temas iconográficos que figuran en los sepulcros"[59]. De hecho estas comidas abundan en la imaginería, uno de los primeros ejemplos es el del obispo don Martín II Rodríguez en la catedral de León, según interpretó la citada autora. Ahora bien, su figuración puede responder a un cometido simbólico, así Yarza las supone "como las obras de caridad ordenadas por el prelado"[60] y Sánchez Ameijeiras, además de ese carácter histórico, insiste en una lectura litúrgica en relación con la misa de difuntos[61], que dado el carácter polisémico del arte medieval todos estos significados resultan más que viables (fig. 5).

En esa selección de marginados, el monumento leonés detalla lisiados, peregrinos, algunas mujeres –bien viudas, bien prostitutas–, menesterosos, diversidad de desclasados que integraban la categoría de pobres y coinciden ajustadamente con las descripciones de las crónicas. "En una sociedad en la que la ambigüedad corpórea se resalta tanto el enfermo y el inválido tienden a ser unos marginados"[62]. Si existe un pobre por antonomasia, éste es el enfermo aquel a quien sus condiciones físicas impiden valerse por sí mismo. "Las partidas señalan la obligatoriedad de misericordia para con los ciegos et los contrahechos e con los enfermos catando la flaqueza que ha en ellos"[63]. Y así en León se figura uno llevado por un criado que le ayuda a desplazarse. "Se detecta una ambivalencia de actitudes, una mezcla de compasión y de marginación. A los lisiados y a los enfermos que no podían trabajar la doctrina cristiana concedía el derecho a vivir de la limosna"[64]. "En la

53 HEERS, J., *El clan familiar en la Edad Media,* Barcelona, 1987, p. 265.

54 MARTÍN, J. L., "La pobreza y los pobres en los textos literarios del siglo XIV", *Economía y sociedad en los reinos hispánicos de la Baja Edad Media,* t. 1, Madrid, 1982, p. 96, nota 31.

55 MOLLAT, M., *Pobres, humildes y miserables en la Edad Media,* México, 1988, p. 70.

56 MARTÍN (1982): p. 114, "a la porta forem molts pobres qui esperaven almoina, egon que és acostumat con hom ha soterrar los hèmenes e per lu ànima hom almoina als pobres, a l´albreg del defunt".

57 MOLLAT (1988): p. 70.

58 MARTÍN (1982): p. 90.

59 ESPAÑOL, F., "Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queral en Santa Coloma (Tarragona)", *D´art,* 10, Barcelona, 1984, p. 156, nota 65.

60 YARZA LUACES, J., "Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos", *Fragmentos,* 2, Madrid, 1984, p. 15.

61 SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, R., "Dos ejemplos de patronazgo artístico en la iconografía de la escultura funeraria gótica leonesa", GUTIÉRREZ CORTINES, C. (coord.), *Patronos, promotores, mecenas y clientes,* actas del VI Congreso del CEHA, Murcia, 1988, p. 84.

62 LE GOFF (1987): p. 34.

63 LÓPEZ ALONSO (1986): p. 49.

64 GEREMK (1987): pp. 381-382.

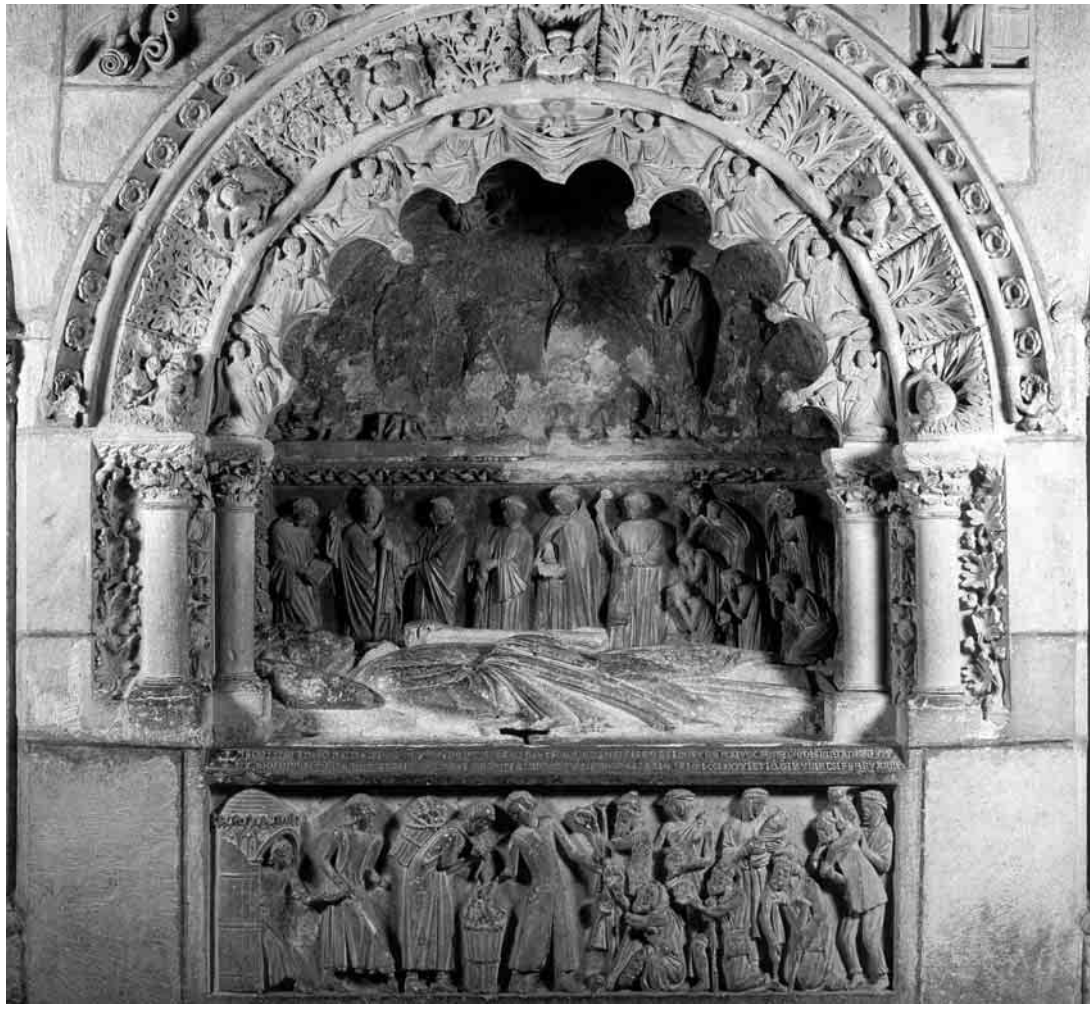


Figura 5. Sepulcro de Martín Rodríguez, Catedral de León.

iconografía, la incapacidad y la pobreza se mezclan para componer los rasgos del hambriento, del mendigo, del enfermo, del prisionero y del peregrino"[65]. De todos modos el tema no se representa bajo formas alegóricas sino que muchas veces cuenta y apuesta por realidades vividas, como en este caso. En la yacija del sepulcro del prelado leonés una procesión de desclasados espera recibir el pan que unos clérigos reparten en cestos a las puertas del palacio episcopal, buen ejemplo de "la idea del hambre que define una de las características de todas aquellas situaciones de pobreza. El hambre del pobre es algo tópico, se convierte en un tema socorrido en la práctica literaria"[66]. Los vestidos bastos y harapientos o la desnudez son notas habituales. Tres mujeres integran la procesión, una muestra el seno al descubierto que en buena lógica personifica a la categoría de prostitutas, y otra con toca y un niño ha de introducir la condición de viuda. El registro iconográfico

[65] MOLLAT (1986): p. 63.

[66] LÓPEZ ALONSO (1986): p. 84.

Figura 6. Detalle del reparto del pan a los pobres, sepulcro de Martín Rodríguez, Catedral de León.

femenino insiste en una categoría de mujeres que al margen de la protección del hombre que vele por ellas se convierten o integran el concepto de marginalidad, tal y como se concebía en el mundo medieval. Todos estos testimonios gráficos nos dan una imagen menos idealizada pero más completa, registra otras luces sobre el papel que va a desempeñar la mujer. Por otro lado, uno de los rasgos típicos del pobre es la soledad. "La soledad es una de las peores lacras del pobre, la que marca el mayor grado de su pobreza. Además esta nota de soledad es propia de toda la literatura sapiencial, la soledad y el abandono aparecen siempre, y aunque hay algunos casos donde los pobres son varios en escenas de limosna son *sujetos coincidentes* pero no *sujetos solidarios*"[67] (fig. 6).

La asistencia de una población marginal se fija abundantemente en otros modelos, como el de don Hernando en la catedral de Ávila, o el obispo Hinojosa en Burgos. Una significación similar parece apuntar Yarza para las escenas de vida cotidiana figurada en el sepulcro de san Pedro de Osma, aunque pudiera tener que ver más con la comida funeraria. También para terminar aludir a la riqueza iconográfica desde el punto de vista de la marginación que nos ofrecen los sepulcros de los santos, donde la presencia de toda la marginalidad es uno de los hechos más frecuentes que cuenta con amplios y ricos registros iconográficos.

De todos modos no podemos ni debemos exponernos a sacar los documentos iconográficos de su contexto y de su tiempo, haciendo que el lector pierda de vista la condición específica del artífice, del iconógrafo o del ideólogo y, por supuesto, del público al que va dirigido. Frente al carácter inercial de la figuración del marginado en el mundo románico, inducido por el léxico románico y las vinculaciones con el contexto histórico, como ha subrayado Gómez[68], ahora asistimos al hilo de todo el discurso gótico a un mayor valor de las representaciones escénicas donde la narratividad va a lograr cotas muy elevadas. Si aquellas se habían caracterizado por lo sintético, éstas tienen un prolijo despliegue secuencial y narrativo que coincide con el tipo de representaciones propias de los formatos léxicos y compositivos góticos.

Es sabido que las manifestaciones artísticas constituyen, quizá, el mejor comentario de la historia. De todos modos la obras de arte no pueden resucitar un pasado pero sí darnos una *imagen* de éste, una idea y tal vez su esencia. Recobrar esas sombras proyectadas ha sido nuestro propósito, si bien la vida que contienen no es sino fragmentaria, partiendo de esas sombras –polimórficas y poliédricas– es lícito esbozar una imagen y hasta la historia figurativa de las mentalidades o reconstruir las mentalidades a través de lo que nos dice su arte y perfilar la condición y la tipología del marginado y del proscrito y cómo eran realmente percibidos por la cúspide social.

67 López Alonso (1986): pp. 92, 93 y nota 137.

68 Gómez (1997): p. 11.

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

LA MARGINALIDAD EN EL ARTE HISPANO-LUSO DE FINES DEL MEDIEVO Y COMIENZOS DEL RENACIMIENTO*

DAVID CHAO CASTRO**
Universidad de Santiago de Compostela

Son numerosos los estudios y análisis que han reflexionado acerca de las diferencias formales y conceptuales –en ocasiones limitadas a sencillos matices– que existen entre términos tan próximos y a la vez tan específicos en su significado como puedan ser los referentes a marginados, discriminados, oprimidos, excluidos, apartados, separados, relegados, tolerados...[1] Por lo que a este trabajo y coloquio se refiere, nos va a interesar de manera concreta todo lo que tiene que ver con la imagen de la marginalidad en la Península Ibérica a fines del Medievo y comienzos del Renacimiento; y a ello en concreto nos habremos de referir en las páginas siguientes, si bien es cierto que se prestará una especial atención a la marginación por causas religiosas y raciales, por cuanto ambos factores se muestran determinantes para la etapa histórica revisada.

En las décadas finales del siglo XV y primeras del XVI la Península Ibérica fue partícipe de abundantes cambios de diversa índole. Desde el punto de vista político, los Reyes Católicos en España y Juan II y Manuel I en Portugal lograban imponer el autoritarismo regio, favorecidos por unas óptimas condiciones económicas, culturales e incluso sociales, compartidas en diverso grado con los restantes reinos de la Europa Occidental. Y mientras la nobleza se veía obligada a ceder paulatinamente sus prerrogativas gubernativas ante un creciente grupo de profesionales de la administración estatal, de procedencia urbana y formación universitaria en su mayoría, la Iglesia

* Deseo expresar mi agradecimiento para con los organizadores de este simposio (Inés Monteira Arias, Ana Belén Muñoz Martínez y Fernando Villaseñor Sebastián), por su extraordinaria amabilidad y atenciones dispensadas durante la celebración del mismo, así como a los miembros del comité científico por idénticos motivos: Luis Caballero Zoreda, Miguel Larrañaga Zulueta y Wifredo Rincón García.

** El autor forma parte del Proyecto de Investigación subvencionado por el MEC titulado "Iconografía del 'otro' o imagen de la marginalidad en el Medievo" (HUM2004-01518/ARTE), dirigido por el Prof. Dr. D. Manuel Núñez Rodríguez, y del que también son integrantes las Profas. Dras. Mª Dolores Barral Rivadulla, Marta Cendón Fernández, Begoña Fernández Rodríguez y Mª Dolores Fraga Sampedro. El presente estudio se inscribe, por tanto, en la línea de trabajo seguida en dicho Proyecto.

[1] Jacques Le Goff afirma que la idea de "marginado" todavía no había surgido en el campo de la Historia en la etapa medieval, debiendo utilizarse entonces el término de "excluido" por su mayor adecuación a aquella realidad.

Asimismo, es necesario considerar el concepto de "minoría", que debe aplicarse a un grupo social determinado que presenta un grado de marginación con respecto a algunos campos de su vida diaria (jurídico, religioso...), mientras que en otros aspectos su conciencia, sus relaciones y su situación económica no pueden enmarcarse dentro del amplio patrón general de marginación; por tanto, pueden entonces participar de la sociedad con la que conviven e incorporarse a ella.

se sometió de lleno a una esperada reforma –que afectará tanto al clero regular como al secular– como muestra indiscutible de la necesaria adecuación de los diferentes estamentos a la nueva etapa histórica que se estaba forjando en aquel horizonte de hacia 1500.

En los albores de la Edad Moderna los referentes norteños de nuestras artes plásticas convivieron perfectamente con los resabios renacentistas llegados de Italia, y todo ello mixturado y revitalizado conforme al gusto hispanoluso. Las manifestaciones artísticas de la época, como ocurre a menudo en la Historia del Arte, fueron partícipes y a la vez reflejo de los diversos cambios que se fueron sucediendo en aquella etapa de transición, de modo que las manifestaciones plásticas conservadas nos interesarán especialmente como delatoras de un modo propio de pensar y concebir el mundo y la estética a fines del Medievo y comienzos del Renacimiento.

En el preámbulo de la marginalidad: oprimidos y excluidos

La denominada Historia Social, disciplina que alcanzó un extraordinario auge en las últimas décadas como puntal fundamental de los estudios históricos, ha prestado una especial atención a la marginalidad en sus múltiples aspectos. Pese a las dificultades que ofrece su investigación debido a la escasez y parquedad de las fuentes –problema más acusado cuanto más atrás en el tiempo pretendamos llegar–, no obstante su conocimiento suscita un enorme interés por la valiosa información que, por mínima que sea, siempre aporta al estudioso de las mentalidades a la hora de valorar convenientemente todos los condicionantes de una época. La raza y la religión han sido considerados históricamente como factores clave en una sociedad a la hora de definir su esencia y, por lo mismo, fijar una diferenciación inmediata –a menudo de tipo cualitativo fundamentada en el binomio superioridad/inferioridad– con respecto a los restantes seres humanos.

Toda sociedad ha tendido históricamente a marcar distinciones sociales internas, utilizando para ello criterios de valoración económica, cultural o política entre otros. Sin embargo, existen ciertas pautas de diferenciación que conllevan asimismo a un grado de discriminación, y con frecuencia también de rechazo, entre los que en principio eran *iguales*, que va a venir determinado por la dedicación de algunos miembros de dicha sociedad a ciertas profesiones y actividades, por sus tendencias sexuales, por determinadas enfermedades y deficiencias físicas o mentales, o por la simple diferencia marcada por el género. Existen entonces individuos que son excluidos o discriminados por parte de los demás miembros de una sociedad concreta, pues al no mantener los rasgos físicos y las pautas psicológicas y de conducta que son asimilados como característicos –exclusivos incluso– por dicha sociedad, serán considerados al margen, conformando a menudo un heterogéneo conjunto social. Todo ello implica que estos grupos excluidos hayan sido determinados como tales en función de la óptica de la sociedad que los discriminaba y apartaba, lo que unido a la diversidad de motivaciones que se contemplaban en su rechazo, conllevase la aparición y uso de la definición histórica de "el otro" para referir a tales individuos. No obstante hay que tener en cuenta que "el otro" no siempre resulta ser un marginado, pues sólo en el caso de que una persona se hallase por completo al margen de la sociedad con la que convivía, sin insertarse ni participar de ella, es cuando en efecto se produciría una perfecta correspondencia semántica.

En torno a 1500, y de manera general, la mujer puede ser considerada como un componente social periférico (con notables y abundantes excepciones). No ocupan posiciones centrales en la sociedad, y aun cuando forman parte de ésta –desde luego no son un grupo marginal por cuanto

no trascienden las normas de comportamiento establecidas[2]–, podían llegar a ser consideradas por sus contemporáneos masculinos como disminuidas en sus capacidades y necesitadas así de protección, al tiempo que oprimidas por su propia condición femenina[3]. No obstante, y tal y como ya se apuntó, en absoluto el contingente femenino puede presentarse en su conjunto conforme a unas pautas de opresión, dado que aun cuando puedan resultar un tanto relegadas de los puestos preeminentes (políticos, económicos, culturales), su no mención textual o presencia iconográfica en absoluto debe entenderse como discriminación o marginalidad tácitas; y máxime cuando nos movemos en el ámbito de sociedades de gran peso matriarcal.

Caso aparte es el de las prostitutas y alcahuetas –discriminadas no por su condición femenina, sino por sus actividades y dedicación, aunque al tiempo aceptadas como "necesarias" para la sociedad– dado su vínculo con el pecado de la lujuria. En diversas misericordias –como en algún ejemplo del coro de la catedral de Toledo[4] y Zamora– aparecen referencias iconográficas a la prostitución, mientras que la alcahuetería tiene un magnífico reflejo literario en el personaje de Celestina de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, alguna de cuyas primeras ediciones cuentan asimismo con la esclarecedora representación de aquélla –que se supone prototipo de la alcahueta– en alguno de sus grabados.

Considerada como una de las tendencias sexuales más deplorables a los ojos de la ley eclesiástica y civil[5], la homosexualidad era a menudo circunscrita por la tradición popular a los ámbitos catedralicios y a los monásticos y conventuales masculinos. De nuevo las misericordias son el marco habitual donde la imaginación del artista ha plasmado ciertas prácticas sexuales al respecto, caso de los coros de las catedrales de León y Astorga.

Por lo que se refiere a los pobres, mendigos y vagabundos, a lo largo de la Baja Edad Media semeja que mantenían un cierto carácter familiar y consentido (sobre todo los de ámbito urbano), consideración derivada del valor evangélico de la pobreza. Al fin y al cabo, el pobre tiene su razón de ser cristiana en la virtud de la generosidad piadosa, siendo por ello imprescindibles para aquella sociedad creyente, aun cuando la falsedad podía ser relativamente frecuente[6]. Pero a partir del

---

[2] SEGURA GRAÍÑO, C., "¿Son las mujeres un grupo marginado?", en: *Los marginados en el mundo medieval y moderno*, Almería, 1998, pp. 107-118 (para nota p. 107).

[3] CARLÉ, Mª C., *La sociedad hispano medieval. Grupos periféricos: las mujeres y los pobres*, Buenos Aires, 1988, p. 9.

[4] En una de las misericordias del coro toledano una mujer con un huso está cabalgando sobre un hombre. Apunta Isabel Mateo la posibilidad de que tal representación estuviese inspirada en el tema literario relativo a Philis y Aristóteles, contenido en el *Libro de Alexandre*, donde el anciano filósofo llega a ser cabalgado por Philis al sucumbir a sus encantos. Al tiempo, esta misma historiadora se hace eco de la tradicional identificación que se hacía del hilado con la lujuria, que originaría incluso poesías satíricas como alguna de las incluidas en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, así como de otros temas de similar carácter lujurioso que pueden relacionarse con la *Carajicomedia*, los refranes y los versos del cancionero popular (MATEO, I., *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, 1979, pp. 368-370).

[5] En el ámbito bíblico la historia del castigo a las ciudades de Sodoma y Gomorra no dejan lugar a dudas sobre la condena divina hacia la homosexualidad, de la que la Iglesia se hará eco. Por lo que concierne a la legislación civil, textos como el *Fuero Juzgo* también incide en el repudio y castigo de tal tendencia sexual; así, la Ley VI, Título V, Libro III de esta compilación jurídica se proponía "deshacer aquel pecado descomulgado que hacen los varones que yacen unos con otros, y deberán ser tanto más atormentados los que ensucian en tal manera que si el pecado no fuere vengado que no caigan en peor yerro. Y por ello establecemos en esta ley que cualquier hombre, lego o de orden, de linaje grande o pequeño, que fuere probado que hiciere ese pecado, el príncipe o el juez los mande castrar luego".

[6] Desde mediados del siglo XIV las Cortes Castellanas legislaron al respecto de la mendicidad voluntaria (Cortes de Valladolid de 1351, Cortes de Madrid de 1434), para intentar erradicar de dicha práctica a aquellos que no querían trabajar (vid. VALDEÓN BARUQUE, J. "Inquietudes sociales", en: VALDEÓN BARUQUE, J. y SALVADOR MIGUEL, N., *Castilla se abre al Atlántico. De Alfonso X a los Reyes Católicos* (vol. X de *Historia de España*), Madrid, Historia 16, 1995, pp. 74-87 (para nota p. 86).

Figura 1. Alejo Fernández: *Flagelación.* Madrid, Museo del Prado (1ª mitad s. XVI).

siglo XVI los pobres y mendigos pasan a convertirse en seres anónimos y peligrosos, además de generadores potenciales de epidemias, de revueltas y de vicios, por tanto alejados cada vez más de la positivista visión evangélica[7]; es entonces cuando cobraría cada vez más fuerza la idea de pobreza como marginación y delito[8]. En la *Flagelación* del Museo del Prado pintada por Alejo Fernández (fig. 1), éste incluye en primer plano la representación de un mendigo pidiendo limosna, en lo que podría entenderse como reflejo de una realidad cotidiana no exenta de cierta dosis

De manera similar, las Cortes Portuguesas reunidas en Évora en 1481-1482 también se hicieron eco de la necesidad de someter a vigilancia a los mendigos para evitar en aquellos casos su condición falseada (TAVARES, Mª J. Pimenta Ferro, *Pobreza e morte em Portugal na Idade Média*, Lisboa, 1989, p. 39).

[7] SANTOLARIA, F., *Marginación y educación. Historia de la educación social en la España moderna y contemporánea*, Barcelona, 1997, pp. 21-22.

[8] RODRÍGUEZ MOLINA, J., "La pobreza como marginación y delito", en: *Los marginados en el mundo medieval y moderno*, Almería, 1998, pp. 159-197.

de ironía quizá (ni se inmuta ante los azotes a los que está siendo sometido Cristo al fondo), por lo que trascendería entonces el sentido de las bienaventuranzas.

Con relativa frecuencia los enfermos podían convertirse en excluidos por parte de la sociedad, si bien tal consideración se producía cuando su mal tenía una carácter crónico y sobre todo contagioso (lepra o peste principalmente). Además de incrementarse los establecimientos hospitalarios, también a fines del Medievo se observa una mayor preocupación hacia la necesidad de cierta especialización según el tipo de usuarios: apestosos, dementes...[9]. Devociones como la de los Santos Cosme y Damián, tan asociadas a la curación de enfermedades, adquieren hacia el 1500 una extraordinaria repercusión, tal y como se observa en los numerosos hospitales bajo cuya advocación fueron por aquel entonces fundados, sin olvidar asimismo la abundante imaginería relativa a los santos sanadores y defensores de enfermedades diversas.

Incluso el "otro" fantástico alcanzó gran protagonismo, puesto que no por imaginario dejaba de ser irreal en los albores de la Edad Moderna, y máxime cuando el Occidente cristiano estaba inmerso en la búsqueda y descubrimiento de nuevas y lejanas tierras. Tradiciones como la existencia del Preste Juan, de sirenas o incluso de sciápodos recobran un gran vigor, contando para ello con el apoyo de un imaginario colectivo de gran fuerza expresiva y la proliferación de los libros de viajes[10]. Baste como ejemplo el *Libro de las maravillas del mundo* de Jean de Mandeville, una de las obras literarias más conocida a fines del Medievo, y de cuya repercusión da buena cuenta el gran número de copias –alguna con excelentes miniaturas– y ediciones impresas; entre estas últimas, la edición española de 1525 reclamaba precisamente la atención del curioso mediante la inclusión de seres humanoides fantásticos como presentación, desde un sciápodo y un cinocéfalo hasta un panocio[11].

De todas estas criaturas fantásticas que participan de diversas manifestaciones artísticas del momento[12], quizá sea el salvaje el que fue objeto de una representación plástica más frecuente a fines del Medievo y comienzos del Renacimiento; expuesto como símbolo del lado inferior de la persona, de su parte primitiva, se convierte en alusión al inconsciente en su dimensión peligrosa y agresiva, por lo que se esgrime como contraste referencial de la racionalidad humana[13]. En la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro –obra para la que tenemos en cuenta la edición barcelonesa de 1493 con destacadas xilografías (fig. 2)– el caballero salvaje se ve convertido en la imagen del "Deseo", quien al portar la figurilla femenina alusiva a Venus que causa el enamoramiento, defiende entonces la esperanza que puede llegar al amado (sirviéndose para ello de su escudo)[14]. Ya con

---

[9] Ídem.

[10] Los relatos de viajeros son con frecuencia responsables de la creación de todo un mundo imaginario, poblado por criaturas imposibles que a menudo se ubicaban en las fascinantes tierras de Oriente. Véase al respecto de estas fantasías WITTKOWER, R. "Marvels of the East: a study in the history of monsters", en ibíd.: *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo*, Barcelona, 1979, pp. 265-311.

[11] Con su característica acefalia por causa de la disposición del rostro en el pecho, los panocios fueron considerados como miembros de una tribu derivada de los pigmeos (MATEO (1979): p. 212).

[12] El coro de la catedral de Toledo vuelve a ser un referente de primer orden en lo que a la representación iconográfica de seres fantásticos se refiere.

[13] Vid. CIRLOT, J. E.: *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, 1967, p. 409.

[14] Véase el estudio de las xilografías de esta edición barcelonesa de 1493 llevado a cabo por R. Fraxanet Sala (FRAXANET SALA, R., "Estudio sobre los grabados de la novela 'La Cárcel de Amor' de Diego de San Pedro", en: *Estudios de iconografía medieval española* (ed. J. Yarza Luaces), Barcelona, 1984, pp. 429-482). Para el análisis en general de la figura del salvaje y en particular de la figurilla de Venus mencionada, véase asimismo HUSBAND, T., *The wild man*, New York, 1980, pp. 65-67. Es preciso tener en cuenta que en ejemplos como éste la presencia del salvaje puede interpretarse como una alegoría del estado psicológico del amado, ya que la condición salvaje puede identificarse con el estado de demencia provocado por la pérdida del amor de una dama.

Figura 2. Diego de San Pedro: *Cárcel de Amor*. Xilografía de la edición de Barcelona de 1493.

un sentido menos simbólico aparece el salvaje en relatos caballerescos como el difundido *Libro de Alexandre*: habitante de países exóticos y puesto en relación con otros seres míticos negativos como ogros o gigantes, en este tipo de creaciones literarias el salvaje es derrotado y muerto a manos del caballero heroico (por haber raptado a la dama); en este caso el primitivismo y la bestialidad son sus características más señaladas, resaltando con ello la irracionalidad del salvaje en oposición al raciocinio humano. Finalmente, el gusto por la figuración de salvajes flanqueando o sosteniendo cartelas de sepulcros o labras heráldicas[15] podría obedecer a un factor propiciatorio de la fertilidad –y en concreto a la continuidad familiar[16]–, sin que deba desecharse con el paso del tiempo el simple componente estético de carácter exótico.

[15] Señala J. M. Azcárate que dichas representaciones podrían derivar de la costumbre de disfrazar a escuderos y mensajeros de salvajes, así como también de moros o animales fantásticos (AZCÁRATE, J. M., "El tema iconográfico del salvaje", *Archivo Español de Arte*, XXI, 1948, pp. 81-99).

[16] MATEO (1979): p. 217.

De los márgenes a la marginalidad en la sociedad peninsular de hacia 1500

La religión y la raza son los dos vectores que tradicionalmente, y de una manera más clara, han determinado la marginalidad medieval y moderna. Lo habitual además era que ambos condicionantes apareciesen de manera conjunta al señalar a determinados individuos como excluidos por parte de la sociedad cristiana hispano-lusa de la época. Este fue el caso sobre todo de los judíos[17], los musulmanes y moriscos, los negros africanos y, ya a partir de inicios del siglo XVI, los indios americanos. Sin embargo, es posible establecer una diferenciación en dos apartados en función del grado y procesos de marginalidad al que se vieron sometidos: si el judío y el musulmán observaron un progresivo tránsito desde la tolerancia hasta la total exclusión en la época tratada (concluyendo con los consabidos procesos de expulsión), por lo que se refiere al negro y luego al indio dicha marginación fue ya absoluta desde su llegada a los reinos occidentales (así como su sometimiento en sus lugares de origen).

Desde la óptica cristiana occidental, ya en las últimas fases medievales todo individuo o colectivo que profesase otra religión distinta a la cristiana pasó a ser considerado una amenaza potencial para aquella sociedad. En el caso hispano la creación por parte de los Reyes Católicos del Tribunal de la Santa Inquisición se ha entendido como un esfuerzo más dentro de la estrategia política regia de uniformidad dogmática, puesto que las disidencias de credo eran temidas como un peligro capaz de atentar contra las bases del propio Estado. Y como no podía ser de otra manera, tras la expulsión de los judíos en 1492 como culminación del proceso antisemita originado sobre todo tras la crisis generalizada del siglo XIV, dicho Tribunal centró de inmediato sus atenciones en ciertos colectivos que, como los falsos conversos, eran considerados como una auténtica amenaza.

A partir de mediados del siglo XIV se observa en los reinos peninsulares cristianos un imparable cambio en la percepción del judío, fijándose en el año 1391 el momento de máxima tensión, con el desencadenamiento de episodios de violencia contra esta minoría en el Levante y en diversas ciudades castellanas. Y ya a lo largo del siglo transcurrido hasta su expulsión de los reinos hispanos (1492) y luego de Portugal (1496-1497), el grado de exclusión al que en líneas generales son sometidos por la sociedad cristiana fue en aumento, sin olvidar que la Península había sido el último reducto Occidental al que pudo acogerse el pueblo hebreo en la última etapa bajomedieval. Más que nunca los judíos fueron elevados a la condición de "enemigos imaginarios" por los grupos mayoritarios de la sociedad cristiana, a los que asignaban una falsa identidad –algo que ocurre con el "otro" en general– para crearse o fortificar de esta manera la suya propia[18]. A menudo la cuestión religiosa no era el motivo fundamental para la marginación de los judíos, primando más otros intereses de tipo político, social y, sobre todo, de trasfondo económico e ideológico[19].

---

[17] No obstante, L. Suárez Fernández considera que los judíos hispanos fueron una minoría religiosa, pero no étnica, lo que exigiría un tratamiento diferente con respecto a los otros grupos sociales considerados (SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *Judíos españoles en la Edad Media*, Madrid, 1980, p. 14).

[18] Para lo que se refiere a la valoración bajomedieval de los judíos como "enemigos imaginarios", sus procesos y consecuencias, vid. MONSALVO ANTÓN, J. Mª, "Mentalidad antijudía en la Castilla medieval", en: *Xudeus e conversos na Historia*, vol. I (*Mentalidad e cultura*), Ourense, 1994 (para nota pp. 31-32).

[19] En la sociedad medieval los judíos se dedicaban a aquellas actividades que, en función de su relación con el comercio del dinero (cambio, préstamo, recaudación de impuestos...) eran desatendidas e incluso rechazadas por parte de los cristianos (VALDEÓN BARUQUE, J., *Los conflictos sociales en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV*, Madrid, 1975, p. 34). En el caso concreto de Portugal, ya se aprecian oleadas populares de raíz antisemita durante el reinado de Juan II, orientadas tanto hacia los judíos como hacia los conversos, y cuya causa se ha fijado en la inseguridad física y psíquica que originaban en la sociedad los focos epidémicos atribuidos a la entrada de conversos desde Castilla o al castigo por los pecados (TAVARES, Mª J. Pimenta Ferro, *Os judeus em Portugal no século XV*, vol. I, Lisboa, 1982, pp. 424-425).

Figura 3. Juan de Flandes: *Epifanía.* Retablo de Cervera de Pisuerga, Palencia (ca. 1496).

A fines de la Edad Media y comienzos de la Moderna son esgrimidos cuatro grandes argumentos por los que los judíos eran odiados: deicidio, usura, inteligencia particular y soberbia, diferencia física y aspecto ingrato[20]. Y precisamente tales acusaciones semejan haber pautado directamente la conformación iconográfica del semita –nariz encorvada y prominente[21], además de las vestimentas distintivas– en las creaciones pictóricas y escultóricas del Gótico y Renacimiento europeo y peninsular[22], cuando además el tema de la pasión y muerte de Cristo sería el que más claramente exaltase la mentalidad antisemita de la época. Dejando de lado las posibles alusiones simbólicas en relación a la conversión de los judíos que se han apuntado para justificar su extraña representación tras los Magos (fig. 3) en la Epifanía del retablo de Cervera de Pisuerga (ca. 1496)[23], interesan especialmente aquellas pinturas que exaltan cuestiones dogmáticas, por ser

20 CARO BAROJA, J., *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea*, t. I, Madrid, 1962, p. 96.

21 Este tipo de nariz se asocia con la furia o la ira, que conlleva a su dilatación. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., "Iconografía de uma marginalidade: o repúdio do 'outro'", *Signum*, 2 (2000), pp. 43-78 (para nota p. 48).

22 La imagen del judío en el arte de la Edad Media fue estudiada por BLUMENKRANZ, B., *Le juïf médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966. También la concreción sobre iconografía del judío medieval llevada a cabo por SANSY, D., "Jalons pour une iconographie médiévale du juïf", en: *Xudeus e conversos na Historia*, vol. I (*Mentalidades e cultura*), Ourense, 1994, pp. 135-169. Por lo que se refiere a cuestiones de carácter antropológico en relación a los judíos hispanos, debe señalarse de nuevo la aportación de I. Mateo, quien por ejemplo considera la posibilidad de que en ocasiones la figuración de perros acompañando a seres humanos pudiera aludir de manera un tanto velada al pueblo hebreo (caso de una mujer acariciando a un perro que aparece en una de las misericordias de la sillería coral de la catedral hispalense), MATEO (1979): p. 280.

23 Atribuido tradicionalmente a Juan de Flandes, F. Marías considera más probable una ejecución debida a Michel Sittow (MARÍAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*, Madrid, 1989, pp. 155-157). Encargado el retablo

esta temática la que se convierte en verdadero referente para la confrontación ideológica y la forja de un ambiente popular antisemita[24]. Al fin y al cabo fueron muchas las historias de tipo miraculístico relacionadas con la negación y sobre todo ofensas y burlas hacia la Eucaristía por parte de los judíos y falsos conversos que aparecieron a lo largo de la Baja Edad Media y comienzos de la Moderna, y de manera especial la del emotivo episodio del Santo Niño de La Guardia[25].

En una pintura anónima del siglo XV conservada en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza un judío es interrogado por sus ofensas al catolicismo. A su vez el siglo XVI mostrará la larga pervivencia de las recreaciones antisemitas. Así, entre otros muchos ejemplos, en el retablo de la Eucaristía de la capilla castellonense de San Bartolomé de Villahermosa se representa la sucesión de afrentas que un grupo de hombres y mujeres judíos –identificables como tales por rasgos fisonómicos y de vestuario[26]– llevara a cabo contra una hostia cuyo robo habían encargado a una mujer cristiana; el milagro viene dado por el mantenimiento de la hostia, de la que llega a brotar sangre como muestra del triunfo de la Verdad frente a la ceguera del pueblo al que se responsabilizaba de la muerte de Cristo.

Pese a que en la época de los reyes Trastámara la Reconquista apenas avanzó, debido a que la conflictividad política interna del reino castellano acaparó en buena medida la atención gubernativa de los sucesivos monarcas, cuando Enrique IV llega al trono retoma la actividad militar contra el reino de Granada de manera episódica. En la Biblioteca del Palacio Real de Madrid se custodia un cuidado códice manuscrito de la *Genealogía de los Reyes de Castilla* (obra compuesta por Alonso de Cartagena), copiado y complementado hacia 1462 con una serie de dibujos a pluma que representan a los sucesivos monarcas castellano-leoneses. Interesa especialmente el que refiere al propio Enrique IV: montado a caballo como imagen del nuevo Constantino y/o de Carlomagno[27], su exaltada vocación antiislamita se pone de manifiesto mediante la plasmación de tres cabezas con turbantes que están siendo pisoteadas por otras tantas patas del caballo (la cuarta es ya una cabeza negroide). Esta imagen también parece estar determinada por la propia iconografía ecuestre de Santiago Apóstol, en su condición de caballero vencedor de los musulmanes y, por tanto, como propiciador acicate de la labor de Reconquista: la exitosa toma de Gibraltar por parte de Enrique IV en ese mismo año de 1462 parece no dejar lugar a dudas acerca de la precisa elaboración de una imagen como la aquí comentada.

---

por Gutierre Pérez de Mier y su esposa Isabel de Oresnes, camareros de los Condestables de Castilla, en la pintura de la Adoración de los Magos se ha querido intuir la plasmación del proyecto general de unidad político-religiosa desarrollada por los Reyes Católicos, donde todos los que lo desean pueden llegar a la verdadera Iglesia, y así llevar a sus últimas consecuencias su deseado afán universalista (vid. SÁENZ DE MIERA, J. "La adoración de los Reyes Magos", en: *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo-Madrid, 1992, ficha nº 71 del catálogo de la exposición; también MARÍAS (1989): pp. 155-157.

[24] Al fin y al cabo, y tal y como señala M. Núñez Rodríguez, la sociedad cristiana vinculaba al "enemigo" de Cristo con los rasgos del ser *irrationalis* y *bestiales*. NÚÑEZ RODRÍGUEZ (2000): pp. 43-78.

[25] Señala J. Caro Baroja que el asesinato ritual del niño de La Guardia –la sangre de su corazón había sido mezclada con una hostia robada– debe explicarse a la luz de prácticas de magia negra, sin nada que ver con un crimen "de sinagoga estereotipado", tal y como sostiene su hagiografía. CARO BAROJA (1962): p. 172.

[26] Ellos con barbas puntiagudas y la cabeza cubierta; ellas con la cabeza cubierta por una toca que sujetan con una hebilla o joya sobre la frente. Para todo lo que tiene que ver con la vestimenta cotidiana y señales distintivas de los judíos en la Europa bajomedieval vid. METZGER, T. y METZGER, M., *La vie juive au Moyen Âge illustrée par les manuscrits hébraïques enluminés du XIII au XVIe siécle*, Ginebra-Paris, 1982 (de manera específica pp. 112-116); y para el caso español destacar CANTERA MONTENEGRO, E., *Aspectos de la vida cotidiana de los judíos en la España medieval*, Madrid, 1998, pp. 129-142.

[27] Ambos son claros referentes histórico-religiosos, muy acertados para su referenciación por parte de un monarca (YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 14).

Dos años más tarde el obispo don Pedro de Montoya encargaba a García de San Esteban el ejemplar de la *Fortalitium Fidei* (de Alonso de Espina) que se conserva en la catedral de Burgo de Osma[28]. Si en el texto se hace alusión a que la Fortaleza de la Fe es atacada por cuatro ejércitos diferentes –musulmanes, judíos, herejes y diablos–, estando defendida por tropas humanas y divinas (ángeles), sin embargo en el clarificador dibujo que encabeza este códice se opta por mostrar a los defensores saliendo de la fortaleza para enfrentarse al único ejército enemigo figurado: el de los musulmanes. Se ha explicado esta voluntad de primar al efectivo islamita sobre los demás adversarios posibles como fruto de la existencia de un cierto ambiente de Cruzada en la época[29], preludio de futuras iniciativas debidas ya a los Reyes Católicos.

Precisamente bajo el reinado de Isabel y Fernando se completaba de manera definitiva la reconquista de la Península Ibérica mediante la toma del reducto granadino. La nueva sillería de coro de la catedral de Toledo que realiza Rodrigo Alemán entre 1489 y 1495 se convierte en la mejor plasmación visual de la narración militar. Todavía en 1521 Felipe Vigarny partiría de estos modelos toledanos para componer los encomiásticos relieves del altar mayor de la Capilla Real de Granada, recalcando la trascendencia político-religiosa de la conversión obligatoria de los moriscos al cristianismo mediante su bautismo.

El imparable avance turco por el Mediterráneo desde la toma de Constantinopla era motivo de preocupación entre los estados cristianos de Occidente. Si las rutas comerciales y las peregrinaciones a Tierra Santa se veían afectadas, el mayor temor de algunos gobernantes occidentales era la posibilidad de una segunda invasión musulmana desde el Norte de África. De ahí el interés castellano por el control de Gibraltar primero y luego ya por la conquista definitiva del reino granadino, continuando más tarde –todavía en vida de Fernando el Católico– con las incursiones en el territorio norteafricano, auspiciadas por el cardenal Cisneros: en 1507 se produce la toma de Mazalquivir, y en 1509 ya Orán; la plasmación pictórica de esta última hazaña por parte de Juan de Borgoña en la capilla del Corpus Christi de la catedral toledana delata, con la figuración de estandartes con cruces, la concepción de cruzada con la que Cisneros reivindicó la toma de Orán.

Desde las últimas décadas del siglo XV, y conforme a los parámetros históricos ya mencionados en lo que al avance turco se refiere, resulta comprensible entonces una práctica iconográfica que comienza a observarse en la plástica peninsular: la concreción del islamita en general bajo los rasgos formales del turco. Y por supuesto, desde el punto de vista temático se incidirá en aquella hagiografía martirial que redunde en la crueldad e ignominia del pueblo musulmán frente al cristiano. En la pintura conservada en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa que recoge la *Pasión de los cinco mártires de Marruecos* (ca. 1503-1508)[30], los supuestos marroquíes –figurados a la manera turca (fig. 4)– son representados en pleno acto de barbarie contra los mártires franciscanos: han dado ya muerte a cuatro frailes, y están a punto de degollar al último[31]. Incluso en una obra anterior como es la pintura realizada por Fernando Gallego hacia 1490 con el tema del *Camino del Calvario* (Colección Masaveu), la fealdad de rasgos y muecas que incide en el

28 ROJO ORCAJO, T., *Catálogo descriptivo de los códices que se conservan en la catedral de Burgo de Osma*, Madrid, 1930, nº 154.

29 YARZA LUACES (1993): p. 18.

30 Para el análisis pormenorizado de esta pintura vid. SANTOS, R. dos, "O pintor Francisco Henriques. Identificação da obra e esboço crítico da sua personalidade artística", en: *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, IV, 1938, pp. 5-38.

31 El tema de los mártires de Marruecos alcanza precisamente una gran repercusión plástica a finales del Gótico y comienzos del Renacimiento. Cabe pensar incluso que su auge en tierras portuguesas pudiera estar influido en cierta manera por las aspiraciones políticas lusas de conquista y control de territorios norteafricanos. Para una revisión de las variantes iconográficas del tema hasta el siglo XVI vid. GONÇALVES, F., *Iconografía e crítica*, Lisboa, 1990, pp. 83-110 (dicho texto ya fuera publicado con anterioridad a esta recopilación por su autor en la revista *Museu*, 2ª série, nº 6 (1963), pp. 20-50).

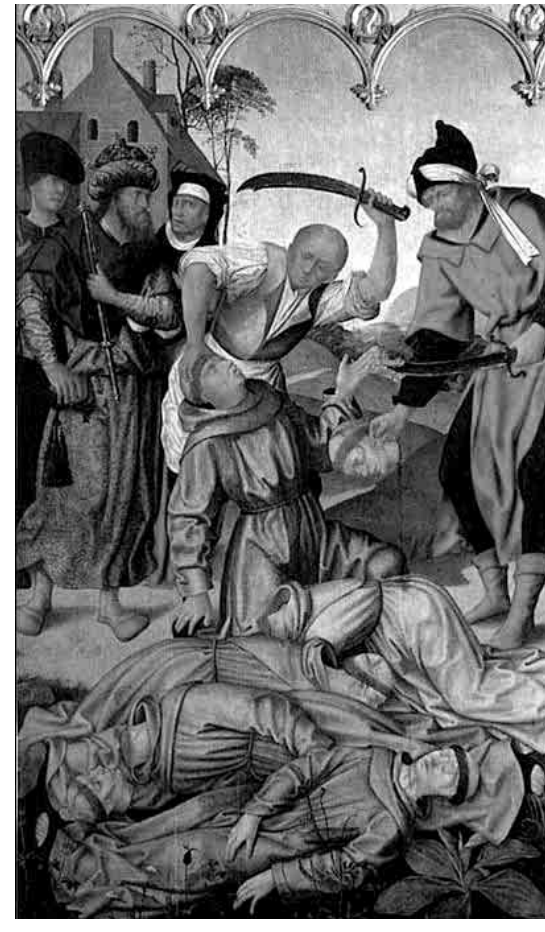


Figura 4. Taller de Francisco Henriques: *Pasión de los cinco mártires de Marruecos.* Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (ca. 1503-1508).

componente maligno de los que azotan a Cristo se completa con unas vestimentas y un llamativo color de tez que, en conjunto, semejan referenciar a elementos turcos frente a los previstos judíos.

A lo largo de buena parte del siglo XV Portugal venía acumulando experiencias en el trato con pueblos de las costas africanas y asiáticas, fruto de su avance hacia Oriente con el establecimiento de numerosas *feitorías*. De manera más modesta –y sobre todo diferente–, la anexión territorial definitiva de las Islas Canarias a la Corona Castellana se convirtió en un verdadero ensayo para la inmediata aventura americana. En todo caso, será con el descubrimiento y posterior conquista de América cuando los procesos mercantiles adquieran dimensiones extraordinarias, y con ello la puesta en marcha de nuevas pautas de relación personal por parte de españoles y portugueses con respecto a las otras razas integradas en aquella realidad. Es preciso, por tanto, referir una nueva figura marginal que, en los albores de la Edad Moderna, cobrará un protagonismo socio-económico en aumento: el esclavo.

Por causa de la restricción religiosa al respecto, la condición esclava sólo era admitida como consecuencia de la guerra, de tal manera que se hacía descansar en las leyes militares su aplicación socio-jurídica para los prisioneros enemigos[32]. Pero todavía era el Papa quien en última

[32] Vid. SAUNDERS, A. C. de C. M., *História social dos escravos e libertos negros em Portugal (1441-1555)*, Lisboa, 1994, pp. 63-76.

instancia debía pronunciarse a favor o en contra de esta medida en cada caso, lo que no obstante no fue nunca un impedimento para que de manera habitual se tomasen esclavos (y no sólo tras el pertinente enfrentamiento armado contra pueblos paganos[33]). Ya a mediados del siglo XV el cronista del rey portugués Gomes Eanes de Zuzara defendía la idea de que los occidentales africanos debían ser esclavos por causa de su condición pecadora[34]. La esclavitud suponía una situación de absoluta marginalidad dentro de la sociedad: los esclavos no tenían reconocida su capacidad como individuos ni como personas, considerados simplemente como una propiedad más de sus amos. Eran, por tanto, un grupo al margen por completo de la sociedad, de la que no formaban parte en ningún momento[35]. Y con excepción de musulmanes y judíos, la ley permitía a todos tener esclavos, fuese cual fuese su condición social[36].

En cualquier caso, tanto en el mundo Medieval como en el Moderno no es adecuado relacionar de manera sistemática la iconografía negroide con el pecado o la esclavitud, puesto que en ocasiones podía ser el interés por el simple exotismo vinculado a la rareza de la presencia de negros en Europa Occidental –sobre todo antes del siglo XVI– lo que dispusiese a los artistas a plasmar unos rasgos físicos determinados. Precisamente dicho exotismo –aunque bien es cierto que asociado casi siempre a la esclavitud– sería lo que condujese a muchos reyes, nobles y ricos comerciantes de los siglos XV y XVI a incluir a negros entre su cortejo de acompañantes y criados domésticos, encargados de desempeñar funciones tan diversas como la de músicos, sirvientes o pajes. Así se refleja en el *Libro de Horas de D. Manuel* y en el de *D. Fernando*, además de pinturas como la que realiza un taller lisboeta hacia 1522 para el retablo de Santa Úrsula (Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa): detrás de la escena de bendición del papa Cariaco a Santa Úrsula y el príncipe Conan se representa a una pequeña orquesta de jóvenes músicos negros, todos ellos adecuadamente ataviados para incidir en la solemnidad del momento temático recreado.

Además de otras muchas representaciones de figuras negroides en ámbitos más o menos secundarios, quizá sea la reelaboración iconográfica del rey mago Baltasar la que más interés –no exento de controversia– despierta, sobre todo en el período aquí analizado. Se cree que fue en los territorios flamencos donde comenzaría a desarrollarse esta tradición en la segunda mitad del siglo XV, si bien no fue hasta inicios del siglo XVI cuando se comenzase a generalizar la representación de Baltasar con rasgos negroides en los ámbitos ibéricos, derivado del peso que alcanzaba

---

33 La propia legislación recoge las diversas maneras de hacer esclavos a los negros, de dudosa licitud. Véase al respecto García Añoveros, J. Mª, *El pensamiento y los argumentos sobre la esclavitud en Europa en el siglo XVI y su aplicación a los indios americanos y a los negros africanos* (vol. 6 del *Corpus Hispanorum de Pace*, Segunda Serie), Madrid, 2000, pp. 178-183.

34 Saunders (1994): pp. 66-67. Se fundamentaba Zuzara para ello en la teoría de que la raza negra pertenecía a la pecadora descendencia de Canán, nieto de Noé, quien había sido maldecido por su propio abuelo al haber mirado Cam (hijo pequeño de Noé y a la vez padre de Canán) para la desnudez de su progenitor cuando estaba ebrio (*Génesis*, IX, 22-25). No obstante, la idea de que los descendientes de Cam habían sido malditos con la negritud y esclavitud no procedía en Portugal de la tradición cristiana, sino de la judía y hasta de la musulmana (vid. Franco Silva, A., "La esclavitud en la Península Ibérica a fines del medievo, estado de la cuestión, fuentes y problemas relacionados con sus actividades", en: *XX Encuentros de Historia y Arqueología. Minorías y Marginados*, San Fernando, 1996). Desde una óptica eminentemente cristiana, santo Tomás de Aquino señalaba –siguiendo al propio Aristóteles– que el hombre era libre por su condición racional, pero que dicha libertad se veía condicionada al pecar, pues podía caer entonces en el Estado servil de las bestias. De igual manera, Egidio Colonna afirmaba en su *De Regimene Principium* que si un pueblo no vivía pacíficamente bajo las reglas de un gobierno y carecía de leyes, entonces sus miembros serían más animales que humanos, y cuanto más cercanos fuesen a los animales se transformarían naturalmente en más serviles. Saunders (1994): pp. 65-68.

35 Franco Silva (1996).

36 Saco, J. A., *Historia de la esclavitud desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*, vol. III, Barcelona, 1877, pp. 176-177.

por aquel entonces la tradición plástica norteña en nuestros territorios[37]. De entre muchos otros ejemplos puede mencionarse en tierras castellanas el *Tríptico de la Epifanía* en relieve de la colegiata de Covarrubias (atribuido a un artista de probable origen flamenco, aunque asentado en España[38]) o la ya mencionada pintura de la Epifanía del retablo de Cervera de Pisuerga (fig. 3), donde se muestra en todo su realismo la figura regia y negra de Baltasar –a su vez se hace acompañar de un paje enano e igualmente negroide– que luce de manera sorprendente el Toisón de Oro sobre su pecho; curioso resulta igualmente el mago Baltasar que hacia 1520 pinta el llamado Maestro de la Leyenda de María Magdalena (artista de Bruselas) en la tabla central del *Tríptico de la Adoración de los Magos*[39] (actualmente en el Museo de Bellas Artes de Asturias), pues muestra unos rasgos negroides muy exagerados frente a la mayor idealización del resto de figuras, y que podría explicarse quizá a la luz de un posible retrato sobre un llamativo modelo real. En tierras del reino portugués cabe mencionar la *Adoración de los Magos* realizado por el pintor Jorge Afonso en 1515 para el retablo del Convento de Madre de Dios (y actualmente en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa), así como la *Adoración* pintada por un taller de Antuérpia hacia 1518 que se conserva en el Museo de Arte Sacro Funchal de Madeira.

Dado que el pasaje bíblico de la Epifanía es entendido como la principal invocación a la universalidad del mensaje cristiano, y que probables motivaciones estéticas en relación con el gusto por lo exótico habían convertido a Baltasar en un mago negro (máxime teniendo en cuenta la imprecisa referencia a la procedencia oriental de los Magos[40]), entonces no deberá resultar extraño el siguiente –y excepcional– paso que de nuevo incidía en la idea de la *universitas* cristiana: la transformación de Baltasar en indio americano (es preciso no olvidar las primeras interpretaciones de América como las "Indias Orientales"). Así, a comienzos del siglo XVI el taller del pintor Vasco Fernandes ejecuta la *Adoración de los Magos* del antiguo políptico de la catedral de Viseu[41] (actualmente en el Museo Grão-Vasco), donde se opta ya por representar a Baltasar como un indio brasileño de la etnia tupinamba (fig. 5), en la que se considera como la primera plasmación pictórica de un indígena americano en la plástica occidental[42].

De unos primeros contactos más o menos pacíficos de los españoles con los indígenas americanos se daría paso, en poco tiempo, a la interesada explotación de los mismos y a su forzoso sometimiento como esclavos. Y aunque la Corona llegó a prohibir prácticas como la venta y la propia esclavitud, lo cierto es que los indios fueron reducidos a una total servidumbre. Sin

---

37 Dado que en el mundo mediterráneo existía una mayor cantidad de esclavos negros, se hacía inconcebible semejante planteamiento iconográfico en dichos territorios, puesto que el "otro" negroide estaba demasiado vinculado con la idea de esclavitud. De ahí que su aparición fuese más factible en territorios como Flandes, muy interesados artísticamente por el detallismo y por el reflejo de ciertos gustos exóticos. KEHRER trata el tema de los reyes magos negros, y también SACHS, "L'Image du Noir dans l'art européen", en: *Annales. Economies. Societés. Civilisations*, XXIV (1969), p. 887. Por su parte Mª J. Goulão trata la representación en general del negro –y del indio– en la escultura manuelina (GOULÃO, Mª J., "Do mito do Homem Selvagem à descoberta do 'Homem Novo': a representação do Negro e do Índio na Escultura Manuelina", en: *IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte. Portugal e Espanha entre Europa e Além-Mar*, Coimbra, 1988).

38 YARZA LUACES (1993): p. 275.

39 Este tríptico fue un encargo al artista por parte de don Álvaro Carreño –aposentador de Carlos V– y su esposa doña María González de Quirós, y destinado para su capilla de Santiago de la iglesia ovetense de San Tirso; precisamente los donantes aparecen retratados en las tablas laterales.

40 Mt 2, 1.

41 RODRIGUES, D., "Vasco Fernandes e a oficina de Viseu", en: *Grão-Vasco e a pintura européia do Renascimento*, Lisboa, 1992, pp. 91-93.

42 SUREDA, J., "El espíritu del arte renacentista", en: ROGELIO BUENDÍA, J. y SUREDA, J., *La España Imperial. Renacimiento y Humanismo* (vol. VI de *Historia del Arte Español*), Barcelona, 1995, pp. 129-168 (para nota p. 138).

Figura 5. Taller de Vasco Fernandes "Grão Vasco": *Adoración de los Magos.* Viseu, Museu Grão Vasco (ca. 1505).

embargo, tampoco debe olvidarse que en un medio hostil como eran ciertas partes del continente americano, los conquistadores españoles y portugueses padecieron todo tipo de sufrimientos, siendo muchos además los que perecieron a manos de los indios de diversas tribus y pueblos. Sin duda alguna las zonas interiores brasileñas fueron territorios de gran resistencia al avance de los "descubridores", lo que unido a ciertas prácticas antropófagas de algunas de sus tribus, supuso para los occidentales todo un gran desconcierto no exento de miedo[43]. Por ello se consideraría su "salvajismo" como instigación del mismísimo Demonio, cuestión

[43] Como consecuencia de la convivencia, la visión de Brasil como paraíso terrestre que señalaba Américo Vespucio hacia 1503/1504 en su *Mundus Novus* se iría transformando progresivamente, hasta ser sustituida por su consideración como verdadera Tierra de los Caníbales (PEREIRA, P. R., "Visión del indio en la literatura brasileña", en: *Anchieta y los pueblos indígenas del Brasil*, La Laguna-Tenerife, 2004, pp. 187-202 (para nota p. 188). Tampoco hay que pasar por alto el hecho de que las noticias que llegaban a la Península Ibérica sobre prácticas antropófagas de ciertas tribus habían sido a menudo avivadas y

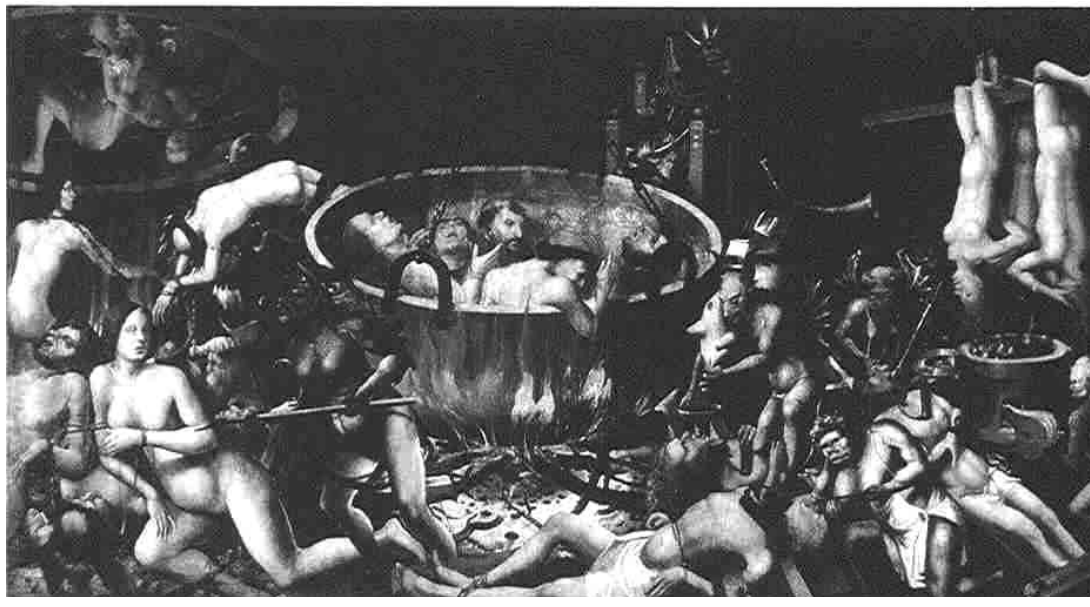


Figura 6. Anónimo: *Infierno.* Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (ca. 1514).

reflejada en una pintura anónima del Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa donde es representada la visión del *Infierno*: Satanás aparece caracterizado como indio americano, con un vestido de plumas y coronado con un *cocar* indígena[44], sentado en un trono mientras contempla a tres condenados inmersos en una gigantesca olla (fig. 6). No obstante, una detenida contemplación del demonio en cuestión nos permite apreciar su rostro simiesco, reflejo a buen seguro de la concepción que los portugueses de la época se habrían forjado sobre el indio; precisamente señala C. Castro Brunetto al respecto de esta obra que la relación demonio simiesco-indio asocia los referentes inferiores del hombre –como por ejemplo la lascivia o la ignorancia, característicos del mono y por tanto debidos al demonio– con el indígena como ser inferior y desconocedor de la palabra divina[45] (todo ello en rememoración incluso con los *exempla*). Esta pintura parece plasmar, por tanto, una renovación de la actitud inicial de los portugueses en lo que al proceso colonizador se refiere, que justificaba como "guerra justa" la esclavización del indígena que se rebelaba contra el poder luso en Brasil[46]. Atrás quedaba, por tanto, aquella visión cargada de anecdótico exotismo del "indio" Baltasar de la Epifanía de Viseu.

sobrealimentadas interesadamente por los propios conquistadores, teniendo en cuenta el derecho legal que les amparaba para someter a esclavitud a todos aquellos indios que practicasen la antropofagia o bien fuesen rebeldes, sacrílegos u homicidas.

44 MARKL, D., "Mestre desconhecido", en: *Grão-Vasco e a pintura européia do Renascimento*, Lisboa, 1992, pp. 394-395.

45 CASTRO BRUNETTO, C., "La percepción del indio del Brasil en el arte colonial", en: *Anchieta y los pueblos indígenas del Brasil,* La Laguna-Tenerife, 2004, pp. 237-256 (para nota pp. 238-239).

46 CASTRO BRUNETTO (2004): p. 239.

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

LA JERARQUIZACIÓN ESPACIAL DEL FOLIO ILUMINADO DURANTE LA TRANSICIÓN DEL "ARTE MOZÁRABE" AL ROMÁNICO*

JUNKO KUME
Instituto de Historia, CSIC-Universidad Waseda, Tokio

En la presente comunicación analizaremos uno de los aspectos que definen la organización del folio iluminado en los códices hispanos altomedievales, en el que, como es sabido, existe una gran variedad en cuanto a la ubicación y el tamaño de las pinturas: inicial decorada, miniatura marginal, de columna, de página entera o de dos páginas. En ocasiones el marco decorado y el fondo –plano o de franjas de colores– acentúan la separación entre el dominio de la pintura y el del texto, pero son también muchos los casos en los que no existe esa clara delimitación. De acuerdo con el tema del presente coloquio, nos concentraremos especialmente en la iluminación marginal, a la que nos aproximaremos para tratar de dilucidar su papel en la jerarquización espacial del folio.

En primer lugar debemos clarificar la definición del término "iluminación marginal", ya que ésta puede variar en función del criterio empleado:

1. La definición clásica entiende por iluminaciones marginales aquellas que se sitúan en el exterior de la columna del texto para establecer una correlación visible con las líneas del texto que ilustran[1].
2. Sin embargo, se pueden considerar también iluminaciones marginales a todas aquellas que se ubican en el exterior de la caja del texto, tengan o no conexión con el contenido textual.
3. En un sentido más amplio, es posible calificar de "marginal" a toda iluminación que no se integra dentro del aparato iconográfico dominante en el códice.

A continuación, y a partir de las tres categorías antedichas, analizaremos una serie de ejemplos significativos.

* Quisiera agradecer aquí los valiosos comentarios aportados por la Dra. Sepúlveda González durante la realización del presente trabajo.

[1] WEITZMANN, Kurt, *El rollo y el códice: un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Madrid, 1990 (= *Illustrations in Roll and Codex: a Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, 1970 (1947)), pp. 88-89; Id., *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923*, Princeton, 1970, p. 11.

La ilustración añadida y la glosa pictórica

Dentro de los rasgos generales de la miniatura que se sitúa en el exterior de la caja del texto pero con referencia directa a él, podemos indicar, para comenzar, dos importantes ventajas de este sistema de iluminación en su relación con la escritura[2]. Primeramente, la pintura presenta una estrecha proximidad física con el texto al que ilustra, por lo que el lector no sólo se ve liberado de buscar las frases correspondientes a la imagen, sino que también dispone de un eficiente índice visual que le ayuda a la consulta del códice. Por otra parte, este tipo de miniatura marginal se puede añadir en cualquier momento –durante y después de la elaboración del texto– y por cualquier persona –el responsable del códice o un lector contemporáneo o posterior–, lo que da al libro un carácter de obra abierta. Como contrapartida, toda miniatura que se sitúa en el exterior de la caja del texto está en franca desventaja en cuanto a su conservación, debido a la frecuente costumbre de cortar los bordes de los folios para reencuadernar los códices. En efecto, muchas pinturas de este tipo se han perdido por este motivo (fig. 1), y tampoco debe olvidarse que su ubicación las hace más propicias a recibir daños cuando se hojea el códice, especialmente aquellas que se ubican en los bordes exteriores del folio.

A pesar de estas condiciones adversas, nos han llegado diversos ejemplos de miniaturas marginales con referencia al texto. Comenzaremos por estudiar tres ejemplos en los que estas miniaturas suponen la incorporación de un nuevo elemento a un modelo dado de códice. Como veremos, el borde del folio supone el lugar idóneo para el añadido de imágenes alusivas al texto[3]. En primer lugar nos detendremos en la ilustración de la lucha de Jacob y el ángel que aparece en el margen inferior de un folio del *Comentario al Apocalipsis* de Beato procedente de San Millán de la Cogolla (RAH 33, ca. 1000, f. 36v)[4], dentro del Prólogo del segundo libro[5]. La inscripción escrita al lado de la imagen "Ubi Jacob luctans cum angelo" nos aclara el tema veterotestamentario al que alude (Gn 32, 25-30). Las líneas situadas sobre la miniatura explican los nombres de los patriarcas, entre ellos Jacob, y fueron tomadas por Beato de las *Etimologías* de san Isidoro (Etim. VII 7, 6). Sin embargo, esta iconografía no se encuentra en otras copias de los *Beatos* o de las *Etimologías*. Iconográficamente, tenemos un precedente en la *Biblia de León del año 960*, ejecutada en el *scriptorium* de Valeránica (León, Real Colegiata de San Isidoro, ms. 2)[6], donde no ilustra este episodio de Jacob en el *Génesis*, sino que decora las tablas genealógicas (f. 8). No existen más ejemplos en otras biblias conservadas.

Otras características ilustraciones marginales, bien conocidas, son las que se incluyen en el *Liber Commicus de San Millán* (RAH 22, 1073)[7], copiado en el cenobio emilianense, al igual que el *Beato* arriba comentado. En el margen exterior del f. 93 se representa el sacrificio de Isaac, acompañando al texto que relata este episodio (Gn. 22, 1-18). En el f. 104 encontramos una escena compuesta por un orador y un grupo de personas que atiende a sus palabras. El contenido de

---

2 TOUBERT, Hélène, "L'illustration marginale 1", MARTIN, H.-J., et VEZIN, J. (eds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, 1990, pp. 401-403.

3 TOURBERT (1990): p. 399.

4 Facsímiles: *El Beato de San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1999; *El Beato de San Millán, Códice 33*, Madrid, 2002.

5 BEATO DE LIÉBANA, *Obras Completas* [I], GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.; DEL CAMPO, A.; FREEMAN, L. G. (eds.), Madrid, 1995, pp. 128-129 (Libro II, 2).

6 Facsímil: *Codex Biblicus Legionensis. Biblia visigótica-mozárabe de San Isidoro de León (año 960)*, León, 1997.

7 El *Liber Commicus* es una recopilación de fragmentos de las Sagradas Escrituras, editada según el orden de las fiestas del año litúrgico mozárabe y destinada a su lectura en la misa o en los oficios.

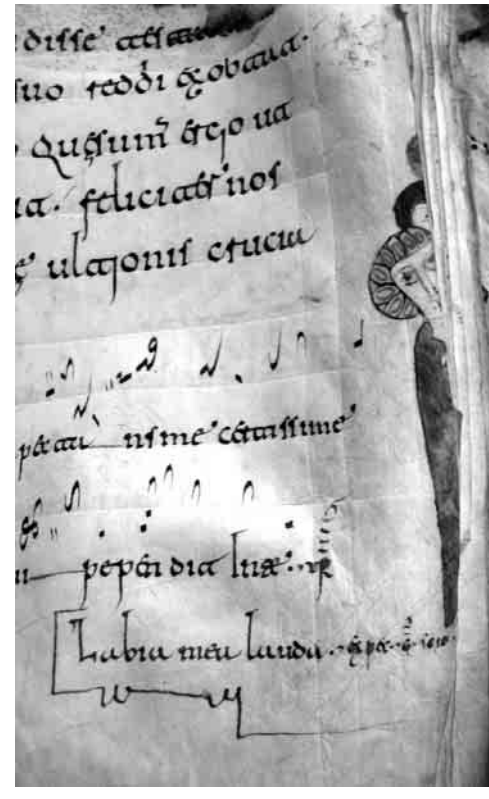


Figura 1. Liber misticus, RAH 30, s. X, f. 45.

la página (Act. 2, 22-41) nos revela que estamos contemplando la predicación de san Pedro[8]. En cuanto a los precedentes iconográficos de estas dos escenas[9], debemos remitirnos de nuevo al ámbito de Valeránica. Dentro de las abundantes miniaturas hispanas del sacrificio de Isaac, sólo en este *Liber Commicus* y en la ya mencionada *Biblia de 960* se representa el zarzal en el que, tal como se describe en el *Génesis*, está trabado el carnero por los cuernos. En lo que se refiere a la predicación de san Pedro, si bien en la *Biblia leonesa* no se ilustra este tema, tanto la disposición piramidal del grupo de cabezas como el gesto de dirigirse al auditorio empleado por el apóstol son frecuentes en la miniatura de Valeránica. Hay que señalar, por último, que estamos ante el único *Liber Commicus* que incluye ilustraciones narrativas.

Así, las tres miniaturas marginales que hemos podido ver en el *Beato* y el *Liber Commicus* de San Millán se caracterizan por su rareza dentro de los códices que reproducen los textos correspondientes. No es muy aventurado pensar, por lo tanto, que estas imágenes no eran parte del programa iconográfico del modelo que seguía el responsable de la iluminación, sino que se tratan

8 Esta escena ha sido interpretada, en ocasiones, como Cristo con sus discípulos (e.g. *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne*, Bruselas, 1964, n. 16, pp. 10-11; RUIZ GARCÍA, Elisa, *Catálogo de la Sección de Códices de la RAH*, Madrid, 1997, p. 179). No obstante, seguimos a Pérez de Urbel cuando afirma que, dado el contenido textual de este folio, se debe identificar como san Pedro (PÉREZ DE URBEL, Justo, GONZÁLEZ y RUIZ-ZORRILLA, Atilano, *Liber Commicus*, 2 vols., Madrid, 1950-55, I, p. LXVI).

9 Láminas en: *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona* (cat. exp.), 2 vols., Pamplona, 2006, I, n. 128, pp. 352-354.

de añadidos realizados en el momento de la copia, a modo de diálogo con el escrito al que acompañan.

En este sentido, podemos encontrar incluso casos en los que una miniatura marginal añadida de este modo termina por asentarse de forma duradera en el repertorio iconográfico del texto correspondiente. Las miniaturas de la zorra y el gallo que se encuentran en varios *Beatos* nos permiten observar este proceso, en el que una miniatura añadida aparece primeramente en el borde del folio, pasa a continuación a la caja del texto y, finalmente, adquiere una mayor relevancia visual por medio de un marco y un fondo pintado[10]. En este caso no se trata de una ilustración de los pasajes del *Apocalipsis*, según lo habitual en las miniaturas de los *Beatos*, sino que se hace alusión al comentario que hace el monje lebaniego de la siguiente frase bíblica: "La zorra tiene madriguera, y las aves del cielo nidos donde reposar" (Mt 8, 20 y Lc 9, 58). Según la opinión del comentarista, la zorra es un animal embaucador, comparable con los herejes que engañan a los fieles[11]. La representación pictórica de esta exégesis de Beato parece haber nacido en el margen de un folio, como nos sugiere el *Beato de Tábara* (AHN 1097B, 968-970, f. 110v)[12], pues en el resto de los códices conservados de su misma rama del stemma[13] la imagen se inserta ya dentro de la caja del texto[14]. En *Beatos* posteriores, dicha miniatura de columna adquirirá un marco pintado[15], con lo cual, desde el punto de vista del formato y la ubicación dentro del folio, ya no podrá distinguirse de otras ilustraciones directamente vinculadas con el *Apocalipsis de san Juan*. De este modo, una pintura que había surgido como un simple añadido logró poco a poco integrarse y echar raíces en el programa decorativo del códice.

Aparte de este tipo de miniatura marginal añadida como ilustración del escrito, existe otra variedad en la que lo que se ilustra es una glosa o nota al texto principal[16]. Como es sabido, el espacio marginal de la página se utilizaba también para escribir las frases del texto original que hubieran podido ser olvidadas por el escribano o para añadir las notas que el criterio del copista o de los lectores juzgasen necesarias[17]. Como ya hemos anunciado, a algunas de estas notas –si bien no es muy frecuente– acompañan miniaturas. Aquí citaremos como ejemplo las que se combinan con los símbolos de los cuatro Evangelistas en un grupo de tres códices de las *Etimologías* (fig. 2). El texto isidoriano que ocupa estas páginas versa acerca de los autores y los títulos de los libros sagrados (Etim. VI, 2), sin hacer ninguna mención, sin embargo, a los símbolos de los Evangelistas. Los textos de las notas, colocadas en el margen y dentro de cartelas, añaden la información que no da el Doctor Hispalense y se acompañan de las figuras correspondientes a cada símbolo. No debe extrañarnos la inserción de estas glosas que explican la razón por la que estos seres simbolizan a los Evangelistas, dado que en el mundo hispano altomedieval los autores de los Evangelios se representaban generalmente mediante su símbolo y no como una figura humana en

---

10 KLEIN, Peter K., *Der ältere Beatus-Kodex Vitr.14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid*, 2 vols., Hildesheim / Nueva York, 1976, pp. 179-181; Id., "La Tradición pictórica de los Beatos", *Actas del Simposio para el estudio de los códices del 'Comentario al Apocalipsis' de Beato de Liébana,* I**, Madrid, 1980, pp. 91-92.

11 BEATO DE LIÉBANA (1995): pp. 496-497 (Libro VI, 4).

12 Lámina en: KLEIN (1976): Abb. 169, p. 52.

13 En cuanto al stemma de los *Beatos*, vid. WILLIAMS, John, *The Illustrated Beatus: a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, 5 vols., Londres / Turnhout, 1994-2003, I, pp. 21-26.

14 *Beato de Magio*, f. 166v; *Beato de Valcavado*, f. 139v; *Beato de Gerona*, f. 181v; *Beato de Fernando I*, f. 197; *Beato de Turín*, f. 138v.

15 *Beato de Silos*, f. 157; *Beato de Manchester*, f. 151; *Beato de Arroyo*, f. 118v.

16 En cuanto a los rasgos generales de la ilustración de comentarios a un texto, vid. WEITZMANN (1990): pp. 91-93.

17 Cf. VIVANCOS GÓMEZ, Miguel C., *Glosas y notas marginales de los manuscritos visigóticos del monasterio de Santo Domingo de Silos*, Abadía de Silos, 1996.

Figura 2. Etimologías de doña Sancha, EE &. I. 3, 1047, f. 86v.

actitud de escribir[18]. Estas notas ilustradas se copian sin cambios en el mencionado grupo de tres manuscritos de las *Etimologías*, realizados entre los siglos X y XI y procedentes del ámbito castellano-riojano[19]. Pero las podremos encontrar también en un calendario litúrgico copiado a mediados del siglo XI (*Liber Commicus silense*, BNF, N. a. l. 2171, pp. 30-33), donde dos símbolos figuran en el borde exterior de la página y los otros dos en la enjuta generada por los dos arcos de herradura que constituyen el marco arquitectónico[20]. En este caso, sin embargo, la vinculación de estas notas ilustradas con el escrito principal, un calendario litúrgico, resulta aparentemente arbitraria[21]. En estas páginas del códice silense, las notas ya no complementan la

[18] Las miniaturas marginales que aquí tratamos comparten algunos de los rasgos comunes en los símbolos de las Evangelistas del mundo hispano, como el busto humano, la cabeza correspondiente a cada símbolo y el gesto de mostrar una mano. Sin embargo, carecen del libro y las ruedas habituales.

[19] RAH 25, San Millán de la Cogolla, 946, f. 93; RAH 76, Cardeña, 954, ff. 42-42v; EE &. I. 3, Castilla-La Rioja, 1047, ff. 86-86v. Sobre este grupo de manuscritos, cf. DÍAZ y DÍAZ, Manuel C., "Problemas de algunos manuscritos hispánicos de las Etimologías de Isidoro de Sevilla", *Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem 65. Geburtstag*, Stuttgart, 1971, pp. 70-80.

[20] Láminas en: VIVES, José, y FÁBREGA, Ángel, "Calendarios hispánicos anteriores al siglo XII", parte II, *Hispania Sacra* 2 (1949), pp. 339-380, lám. IX y X; *El Scriptorium silense y los orígenes de la lengua castellana* (cat. exp.), Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995, p. 9.

[21] Podemos encontrar igualmente calendarios litúrgicos hispánicos en los que aparecen los símbolos de los Evangelistas en el *Antifonario* de León (León, Archivo de la Catedral, ms. 8, s. X, ff. 6v-9 (?)) y en el *Liber Ordinum* de Silos (Silos, Biblioteca del monasterio, ms. 4, 1052, ff. 1-6), entre otros códices. En estas obras los símbolos portan sendos libros y se sitúan bajo la rosca de los arcos que rematan las tablas. En el *Liber Commicus silense*, sin embargo, se ubican fuera de dichas tablas y carecen de libros.

información del texto sino que obedecen a otro criterio, que desconocemos pero que nos desvela una particular vida propia de estos elementos pictórico-textuales, desligados de su lugar de nacimiento.

"Retratos" e iniciales antropomórficas: entre el margen y el texto

Este último caso nos permite pasar al siguiente grupo de miniaturas marginales, que, como indicamos, comprende todas aquellas pinturas que se sitúan fuera de la caja del texto, sean o no ilustración de este último. En este sentido resultan características las miniaturas en las que se representa al autor o al protagonista del texto al que acompañan, en las que la vinculación con la escritura resulta más ambigua y problemática que cuando se ilustra narrativamente un pasaje. Un caso paradigmático es el de la repetida presencia de la figura de san Pablo en el comienzo de cada *Epístola* de la *Biblia leonesa de 960*. Quizá para evitar una reiteración monótona, su iconografía varía según la página: podemos encontrarlo sin ningún tipo de atributo (e.g. f. 470v, *Segunda Epístola a los corintios*) o con objetos como báculos o cálices (e.g. f. 459v, *Epístola a los romanos*). Sin embargo, ninguno de estos atributos es suficientemente específico para su identificación, por lo que no podemos saber de qué personaje se trata si no lo vinculamos con el texto al que acompaña.

Esta misma situación se produce en los *Códices Albeldense* (EE, d. I. 2, 976)[22] y *Emilianense* (EE, d. I. 1, 976– 994), cuyo texto principal es la Colección Canónica Hispánica y donde, en el comienzo de cada Acta Conciliar, se representa a organizadores y participantes del concilio correspondiente[23]. Vigila, el responsable de la realización del *Albeldense*, representó en el inicio del Acta del Concilio de Nicea (f. 71v) al Emperador Constantino y a dos obispos, en una miniatura de columna enmarcada y de fondo coloreado. Al primero, promotor del concilio, se le identifica gracias a una inscripción y a los atributos de la corona imperial y el cetro, mientras que a los obispos, autores de las actas, sólo se les singulariza mediante leyendas. En el Acta del Concilio de Elvira del *Códice Emilianense* (f. 119v)[24], mientras que tres figuras de obispos se insertan dentro de la caja del texto, sin marco ni fondo, el emperador Constantino aparece en esta ocasión en el margen exterior, ligeramente apartado de los prelados. Igualmente, las páginas de los Decretales están decoradas con las figuras de los Papas autores de cada epístola, generalmente en el margen o en el intercolumnio (e.g. *Albeldense*, f. 254, epístola del papa Sirico).

Como se observa en estos ejemplos, este tipo de "retrato" se puede situar dentro de la caja de texto pero también en el intercolumnio o en el margen del folio, lo que hace difícil tratar de ver aquí reglas jerárquicas espaciales. Esto es confirmado por el carácter intercambiable de retratos e iniciales antropomórficas, que aparecerán indistintamente en el margen y en la caja de escritura y que se puede observar en numerosos casos. Así, en el *Vitae Patrum* (BNE 10.007, 902, f. 80v)[25], se representa una figura humana de perfil con mitra y báculo en el comienzo de la Vida de san Ambrosio, pero a pesar de su ubicación dentro de la caja del texto y adyacente al mismo, no es una inicial, sino únicamente un "retrato" del santo. Por el contrario, en un folio del *Liber Ordinum*

---

[22] Facsímil: *Códice Albeldense*, Madrid, 2000.

[23] SILVA y VERÁSTEGUI, Soledad de, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, pp. 379-418.

[24] Lámina en: SILVA (1984): lám. XX.

[25] Lámina en: MENTRÉ, Mireille, *La Peinture mozarabe*, Paris, 1984 (= *El estilo mozárabe*, Madrid, 1994 = *Illuminated Manuscripts of Medieval Spain*, Londres, 1996), lám. color n. 50.

Figura 3. Liber Commicus emilianense, RAH 22, 1073, f. 116v.

(RAH 56, ca. 1000, f. 113v)[26] aparece un personaje nimbado con bastón, el cual, dadas su ubicación marginal y su inscripción –"Ordo pro solo rege"–, aparenta ser tan solo la representación de un monarca; no obstante, y a pesar de estas apariencias, es la letra inicial "I" del texto contiguo.

Esta ambigüedad es constatable en otros casos de iniciales no integradas en las columnas de escritura y que funcionan a su vez como representaciones de personajes concretos. La figura marginal del *Liber Commicus emilianense* (f. 116v) (fig. 3), es una inicial "I" a pesar de hallarse muy lejos del texto y totalmente aislada, pero también es identificable con Pedro, debido al contenido textual, consistente en la descripción de dos milagros del apóstol (Act. 9, 32-42). La única figura que queda en el fragmento de la *Biblia albeldense* (Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, ms. 263, s. X)[27] se sitúa entre las dos cajas del texto, al comienzo de la *Epístola de san Pablo a Tito*, y si bien su pose es casi idéntica a la de la inicial anterior, aquí san Pablo forma la inicial "P" de "*Paulus*"[28].

---

26 Lámina en: *La Edad de un Reyno* (2006): I, n. 12, p. 82.

27 Lámina en: *La Edad de un Reyno* (2006): I, n. 145, pp. 453-454.

28 Las iniciales decoradas de la época que tratamos aquí no siempre son fácilmente legibles para el lector actual. Incluso hay casos que en los que se pierde totalmente la forma alfabética, como sucede en la "H" del f. 88v del *Liber Commicus emilianense* (RAH 22) o la "A" del f. 336 de la *Expositio in Psalmos emilianense* (RAH 8). Camille considera que esta indiferencia hacia la legilibidad se debe al modo de lectura propio de los monasterios altomedievales, en el que la memoria jugaba un destacado papel. CAMILLE, Michael, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, Londres, 1992 (= *Images dans les marges aux limites de l'art médiéval*, Paris, 1997), pp. 18-20.

Como hemos visto hasta aquí, puede resultar problemático tratar de singularizar o separar las miniaturas marginales de las que se sitúan en las columnas de escritura. Las figuras que adornan los márgenes de las páginas pueden aparecer también, indistintamente, dentro de las cajas del texto, y en los dos casos pueden consistir en "retratos", en iniciales o en las dos cosas al mismo tiempo[29]. Este carácter intercambiable, al que hemos venido aludiendo, es reforzado por dos factores. Por una parte, como ya hemos indicado arriba, las figuras suelen carecer de atributos o rasgos físicos diferenciadores. En el pintor no hay interés por distinguir plásticamente a un personaje de otro, por lo que, generalmente, es la escritura –el texto principal o una cartela– la que nos proporciona su identidad. Por otra parte, no hay normas de ubicación de estas figuras en el folio, más allá de su función estética y práctica –una articulación visual del folio que facilite la lectura–. Todo esto nos lleva a una conclusión acerca de la naturaleza del espacio en el folio iluminado altomedieval: no se considera relevante la diferencia entre ubicar a las figuras en el *interior* o el *exterior* de la caja del texto. Esto es, los bordes de la página no constituyen un espacio secundario o subordinado al centro.

Una página de los *Officia Toletana* (BL Add. ms. 30844, s. X, f. 41)[30] nos permitirá confirmar esta conclusión. Aquí, en el pasaje del *Evangelio de san Lucas* correspondiente a la Anunciación (Lc 1, 26 y ss.), la figura del Arcángel Gabriel –distinguido con una cartela– forma una inicial "I", mientras que una imagen de la Virgen, de similar tamaño y colocada en el margen exterior del folio, completa esta escena mariana. La importancia iconográfica de los dos personajes es la misma, no obstante su diferente ubicación y función. Más aún, ambas forman una composición unitaria en cuanto a significado, a pesar de su separación física, situadas en los márgenes opuestos del folio.

En la ornamentación libraria de épocas posteriores, esta característica ambigüedad irá desapareciendo. En primer lugar, se desarrolla la iconografía de los personajes bíblicos y los santos, que van adquiriendo rasgos distintivos y singularizadores. Por otro lado, los personajes relacionados con el contenido textual ya no constituirán en sí mismos una letra inicial, sino que se integrarán dentro de las "iniciales historiadas"[31] o en miniaturas enmarcadas. Por último, se adoptará con más rigor la costumbre de disminuir las líneas de escritura para que las iniciales se integren en la caja y no pierdan la proximidad física con el texto del que forman parte. En definitiva, se distinguirán progresivamente las iniciales y las figuras marginales.

Miniatura iconográficamente "marginal"

Por último, y volviendo al ámbito prerrománico, nos detendremos en las miniaturas que, ubicadas en espacios centrales del folio, no pertenecen al aparato iconográfico dominante del códice en el que se realizan. Un caso representativo de esta diferente acepción de lo marginal en la miniatura altomedieval hispana lo constituye una serie de pinturas del *Beato de Silos*[32], situadas dentro de la columna de escritura, sin marco en su mayoría[33], y en un lugar totalmente inusual. Para

[29] De este modo, Domínguez Bordona comenta lo siguiente acerca de un *Salterio* ("AHN, Sign. 256", si bien se refiere realmente a AHN 1006B): "Con muchas iniciales miniadas, algunas del estilo y buen gusto del Diurno de Fernando I. Varias de ellas, completamente fuera del texto, son verdaderas miniaturas marginales." DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Exposición de códices miniados españoles,* Madrid, 1929, cat. nº XX, p. 177.

[30] Lámina en: WALKER, Rose, *Views of Transition*, Londres, 1998, fig. 48.

[31] TOUBERT (1990): pp. 383-385.

[32] Facsímil: *Beato de Liébana. Códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, Barcelona, 2001.

[33] Salvo una miniatura del f. 23v en la que se representa a san Juan cobijado bajo un marco arquitectónico (representación de la Iglesia de Éfeso, según la inscripción que le acompaña), todas carecen de marco y fondo coloreado.

entender ese carácter inusual debemos comenzar por recordar que el *Comentario al Apocalipsis* de Beato sigue una fórmula tripartita, repetida a todo lo largo del libro: en primer lugar se citan unas frases del *Apocalipsis* (la *Storia*); a continuación sigue una miniatura en la que se representa el texto apocalíptico previo; y finalmente se sitúa el comentario escrito por el monje lebaniego (la *Explanatio*). Nuestras pinturas se ubican a continuación de la sección de la *Storia* y antes de la miniatura apocalíptica propiamente dicha, lo que supone una primera nota discordante. La segunda sería su temática, cuya variedad será objeto de nuestra atención, ya que se trata de representaciones de san Juan, ángeles y reyes, pero también juglares, un guerrero, personajes no identificables, motivos geométricos, vegetales y animales en lucha[34].

La vinculación entre estas imágenes y el texto apocalíptico se puede tratar de encontrar en algunos casos, como sucede con la escena del f. 182, en la que se representan un ángel y un hombre con gesto de conversación, insertos en una columna de texto en la que se concluye la *Storia* correspondiente a la visión de la Meretriz de Babilonia (Apoc. 17, 1-3). En un primer momento podrían interpretarse como san Juan ante el ángel que le presenta la mencionada visión apocalíptica[35], que es pintada en la miniatura de la página siguiente, dentro del ya comentado esquema tripartito del *Comentario al Apocalipsis*. Incluso podría buscarse un paralelo en cierta pintura del *Beato de Magio* (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 644, med. s. X, f. 268)[36], perteneciente al *Comentario al Libro de Daniel*[37] y en la que aparece una escena idéntica, ubicada también en la caja del texto y en la que se representa la visión del profeta Daniel, a cuyo texto acompaña (Dan 8, 15). Sin embargo, hay importantes diferencias de contexto, ya que la miniatura del *Beato de Magio* cuenta con una inscripción que identifica la escena –"Ubi daniel primitus loquutus est cum angelo"– y, lo que a nuestro juicio es más importante, sigue una tradición iconográfica presente en diversas versiones del *Comentario al Libro de Daniel*, en las que se representa a continuación del texto correspondiente[38]. Sin embargo, en nuestro caso nos encontramos con una excepción a la regla, ya que no se conoce otro *Beato* en el que se incluya una escena de estas características en este lugar.

De hecho, nos encontramos ante un conjunto de elementos extraños a la organización ternaria habitual, intrusiones realizadas sólo en este códice silense. Esta circunstancia, junto con la ya comentada variedad de motivos presentes en esa anómala ubicación, hace muy difícil poder hablar de un programa iconográfico. En realidad, el rasgo común más notorio de todas estas pinturas es que aparecen tan solo cuando el texto de la *Storia* deja un gran espacio en blanco en la columna de escritura previa a la miniatura apocalíptica tradicional. Esto es, se trata de unas figuras que vendrían a cumplir una función eminentemente formal, la de ocupar un vacío no habitual, ya que los escribanos solían copiar la *Storia* de forma que se rellenase toda la caja del texto[39]. En nuestra opinión, su

---

[34] Los motivos representados son los siguientes: San Juan (ff. 23v, 82v, 110v, 163v, 165v, 195v, 198, 207v), figura humana no identificada (ff. 177, 200v), ángel (ff. 59, 131), personaje coronado (ff. 102, 202), animales (ff. 39 y 45v), juglares (f. 86), guerrero (f. 194), personaje coronado a caballo acompañado de otro a pie (f. 170), ángel y figura humana (f. 182), motivo rectangular de lacería (ff. 59, 105, 189, 207v), cruz (f. 205) y árbol decorado (f. 266).

[35] "Entonces vino uno de los siete Ángeles que llevaban las siete copas y me habló: 'Ven, que te voy a mostrar el juicio de la célebre Ramera (…)'" (Apoc. 17, 1).

[36] Facsímil: *Estudio del Manuscrito del Apocalipsis de San Juan, Beato de Liébana de San Miguel de Escalada*, Valencia, 2000.

[37] Como es sabido, en los códices del *Comentario al Apocalipsis* de Beato se acompaña este texto con el del *Comentario al Libro de Daniel* de san Jerónimo, salvo en los manuscritos pertenecientes a la primera rama del stemma.

[38] Representaciones similares de Daniel con el ángel (Dan. 8, 15-9) pueden encontrarse en los siguientes códices: *Beato de Valcavado* (f. 213); *Beato de Silos* (f. 245); *Beato de Manchester* (f. 227v).

[39] En opinión de Boylan, el hecho de que el escribano y el pintor fueran distintos en esta copia silense, a diferencia de lo que sucede en los otros ejemplares altomedievales de la misma rama (*Beato de Magio, de Valcavado, de Fernando I*, etc.),

Figura 4. Beato de Silos, BL Add. ms. 11695, 1073-1109, f. 194.

Figura 5. Salterio, RAH 64ter, ca. 1000, f. 26v.

principal razón de ser reside en el *horror vacui*, como nos sugiere el hecho de que estos motivos se pinten en 26 de los 29 folios en los que se produce ese vacío dejado por las líneas del texto[40].

El carácter en cierto modo accidental de estas imágenes es confirmado por su iconografía, en su mayor parte motivos convencionales muy repetidos en los códices hispanos, principalmente en las iniciales figurativas. De hecho, el propio *Beato de Silos* cuenta con varias iniciales antropomórficas en las que se representa de forma similar tanto a san Juan (ff. 8, 8v, 79v[41]) como a ángeles (ff. 52v, 54v, 63v y 77). Otras tipologías de general utilización presentes en las miniaturas de este particular grupo son las siguientes: la figura del rey, muy frecuente en los manuscritos

causó una descoordinación en el cálculo del espacio necesario para el texto (BOYLAN, Ann, *Manuscript Illumination at Santo Domingo de Silos, Xth to XIIth Centuries*, tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh, 1990, pp. 55-58). Sin embargo, en el *Beato de Magio* también se encuentran bastantes folios en los que quedan espacios en blanco (ff. 22v, 47v, 76v, 82v, 115, 150v y 219), decorados con motivos geométricos y una cruz.

40 Los folios en los que se deja vacío el espacio en blanco son los siguientes: ff. 161, 180v y 275v.

41 La identidad de la inicial antropomórfica del f. 79v no es fácilmente identificable con san Juan. Si bien la figura está nimbada, viste una túnica corta, a diferencia de la larga toga habitual en los santos. Por otra parte, el texto al que acompaña es la historia de Noé, con la que san Juan no mantiene una relación directa. No obstante, Franco Mata considera esta imagen como una representación de san Juan (FRANCO MATA, Ángela, "Las ilustraciones del Beato del monasterio de Santo Domingo de Silos", *Beato de Silos* (estudios), Barcelona, 2003, p. 102).

Figura 6. Beato de Silos, BL Add. ms. 11695, 1073-1109, f. 39.

Figura 7. Expositio in Psalmos, RAH 8, ca. 1000, f. 36v.

Figura 8. Homiliario, RAH 39, ca. 1000, f. 160.

de los *Salmos* a modo de inicial identificable con su autor, David[42]; el guerrero, armado con espada, rodela y lanza, motivo habitual en códices de muy diversa naturaleza (figs. 4 y 5)[43]; y el tema del león o el perro que ataca a animales indefensos, verdaderamente recurrente en el lenguaje decorativo de los códices hispánicos de los siglos X y XI (figs. 6 y 7)[44].

Un caso que podría suponer una novedad iconográfica dentro de este grupo de miniaturas es el del f. 86, la famosa imagen de los juglares, considerada como una de las primeras manifestaciones románicas en la miniatura hispánica[45]. Se ha subrayado su carácter profano como algo novedoso dentro del ámbito de la miniatura hispana, y del mismo modo se ha tratado de vincular con modelos franceses románicos. No obstante, dicho carácter novedoso es realmente matizable, ya que en los códices monásticos prerrománicos hispanos encontramos ya figuras identificables con juglares, que se retuercen para formar la primera letra exigida por el texto, incluso en obras estrictamente religiosas (fig. 8)[46].

A nuestro juicio, este conjunto de miniaturas que rellenan el espacio en blanco de la caja del texto consiste, en su gran mayoría, en motivos familiares al pintor, piezas de un repertorio que éste ejecutaba con frecuencia. Si bien aparecen como miniaturas de columna, insertas dentro de la caja del texto, no se trata de imágenes creadas como ilustración del texto. De este modo, ubicar una miniatura dentro de la columna de escritura, espacio físicamente central, no implica siempre una especial relevancia de significado, ya que puede tratarse de una imagen "marginal" en cuanto a su no pertenencia a un programa iconográfico establecido[47].

Conclusión

Como hemos visto en el primer apartado, los bordes del folio eran tanto para el pintor como para el lector un espacio abierto donde se podían añadir glosas y miniaturas inspiradas por el texto. No obstante, esto no implica que este ámbito espacialmente marginal se limitase a lo secundario o subsidiario. Así nos lo ha confirmado el análisis de las figuras antropomórficas situadas en los márgenes, que en numerosas ocasiones consisten en la representación del autor del texto.

---

[42] E. g. *Homiliario*, RAH 39, ca. 1000, f. 197v; *Salterio y Libro de Cánticos*, AHN 1006B, s. XI, f. 20v (antes de la restauración f. 17v; a partir de aquí indicamos el antiguo número de folio entre paréntesis); *Diurnal de Fernando I*, 1055, f. 29v.

[43] E. g. *Salterio*, RAH 64ter, ss. X-XI, f. 26v; *Sermones*, BNF N. a. l. 235, ss. X-XI, f. 72v; *Salterio y Libro de Cánticos*, AHN 1006B, s. XI, f. 102v (99v); *Liber Commicus*, RAH 22, 1073, f. 68v. La misma iconografía del guerrero, ya no como inicial, se encuentra también en diversas miniaturas de la *Biblia de León de 960* (ff. 91, 118v, 290, etc.).

[44] E. g. *Expositio in Psalmos*, RAH 8, ss. X-XI, f. 36v; *Etimologías*, EE &. I. 3, 1047, f. 175v; *Diurnal de Fernando I*, 1055, f. 123v, etc.

[45] Schapiro, Meyer, "Del mozárabe al románico en Silos", *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984 (= "From Mozarabic to Romanesque in Silos", *Art Bulletin* 21 (1939), pp. 312-374 y rep. en: *Romanesque Art*, Nueva York, 1977, pp. 28-101), pp. 56-59; Álvarez, Rosario, "La iconografía musical del medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos", *Revista de Musicología* 15 (1992), pp. 579-623, esp. pp. 593-600; Werckmeister, Otto-Karl, "The Image of the "Jugglers" in the Beatus of Silos", Sears, E. and Thomas, T. K. (eds.), *Reading Medieval Images: the Art Historian and the Object*, Ann Arbor (Michigan), 2002, pp. 129-139; Williams (2002): IV, pp. 33-34; Franco Mata (2003): pp. 106-107.

[46] E. g. *Vitae Patrum*, BNE 10007, 902, f. 63v; *Expositio in Psalmos*, RAH 8, ss. X-XI, f. 270v; *Homiliario*, RAH 39, ss. X-XI, ff. 160, 167v, 184, etc.; *Salterio y Libro de Cánticos*, AHN 1006B, s. XI, ff. 46v (43v), 111 (106), 125v (120v), etc.

[47] Otros *Beatos* también incluyen este tipo de miniatura. En el *Beato de Gerona* se encuentran animales y seres fantásticos (ff. 106v, 156, 157v, 159, 165v, 175v-176 y 223), dibujados sin marco ni fondo como en nuestro grupo de miniaturas del *Beato de Silos*. Otro caso interesante es el de la miniatura enmarcada del ángulo inferior del f. 184 del *Beato de Saint-Sever*, en la que dos hombres calvos se tiran mutuamente del bigote, escena cuyo significado aparentemente secular no está aún suficientemente dilucidado (cf. Williams (1998): III, pp. 50-51.

De igual modo, este mismo tipo de figuras puede utilizarse como inicial, lo que nos ha revelado un carácter muy flexible en la utilización de las mismas. Por último, la práctica equivalencia de relevancia espacial entre el borde del folio y la columna de escritura ha sido puesta de manifiesto por las miniaturas que, sin formar parte de un discurso iconográfico, son utilizadas para completar la caja del texto cuando el escrito no lo hace. Nos encontramos, en suma, ante uno de los aspectos que definen la transición del modo prerrománico al románico dentro del ámbito del códice miniado. El folio iluminado que sigue el primer modo muestra una gran homogeneidad espacial, no responde a una jerarquización que prime lo central sobre lo excéntrico en cuanto a la distribución de los temas, al contrario de lo que sucederá en épocas posteriores, cuando paulatinamente se vayan estableciendo normas relativas a la ubicación de los motivos iconográficos sobre la página.

Abreviaturas

AHN Archivo Histórico Nacional (Madrid)
BL British Library (Londres)
BNE Biblioteca Nacional de España (Madrid)
BNF Bibliothèque National de France (Paris)
EE El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo
RAH Real Academia de la Historia (Madrid)

Grupo de Investigación de Historia del Arte,
Imagen y Patrimonio Artístico
Instituto de Historia, CSIC
Relegados al Margen: Marginalidad
y espacios marginales en la cultura medieval
Madrid, CSIC, 2008

IMÁGENES EN LAS HOSTIAS EUCARÍSTICAS: ORIGEN Y SIGNIFICACIÓN DE MOTIVOS ICONOGRÁFICOS PRESENTES EN UN MEDIO SECUNDARIO

PATRICIA SELA DEL POZO COLL
Universidad Complutense de Madrid

Introducción: elevación, manducatio per visum y representaciones artísticas

El obispo parisino Éudes de Sully (1196-1208) estableció la obligatoriedad de realizar, durante la misa, una gran Elevación tras la consagración de las especies que permitiese a los fieles contemplar la Sagrada Forma. Con ello pretendía poner fin a un complicado y larguísimo proceso de exaltación y defensa de la Eucaristía y de sus ministros al tiempo que sentaba los principios para su constante repetición en los sínodos y concilios de toda Europa[1].

La devoción asociada a la contemplación de la Hostia tuvo además una base sólidamente asentada en los escritos de teólogos de la época. Si el Laterano IV (1215) había establecido el dogma de la Transustanciación, también explicitaba la necesidad de comulgar al menos una vez al año, durante la Pascua. ¿Qué ocurría entonces? ¿Cómo los fieles podían sentirse imbuidos de la gracia que deviene de su obligatoria asistencia a los oficios litúrgicos cada domingo si no consumían la hostia? La sola contemplación de la misma en el momento de la Elevación lo suplía en muchos casos, produciéndose la llamada *comunión espiritual*[2].

---

[1] Sobre el tema, vid. KENNEDY, V. L., "The moment of consecration and the Elevation of the Host", *Mediaeval Studies*, VI, 1944, pp. 121-150 y "The Date of Decree on the Elevation of the Host", *Mediaeval Studies*, VIII, 1946, pp. 87-96. El decreto de Éudes de Sully sobre la elevación de la hostia suele aparecer en las colecciones manuscritas de las decisiones sinodales bajo la rúbrica "Consilium Odonis" (DUMOUTET, E., *¿Corpus Domini?, aux sources de la piété eucharistique médiévale*, Paris, 1942, p. 44, nota 1).

[2] Más conocida por los estudiosos alemanes como *Augenkomunnion* (vid. Caspers, Charles, "The western church during the late Middle Ages: *Augenkommunion* or popular misticism?", en: CASPERS, Ch. *et al., Bread of Heaven. Customs and practices surronding Holy Comunion. Essays in the History of Liturgy and Culture,* Nijmegen, 1995, Col. Liturgia Condenda, 3, pp. 83-97). Guillermo de Saint Thierry (c. 1075-1148) es un buen punto de partida para explicar este concepto. En su libro *De Sacramento Altaris Liber* lo trata de manera extensa. Recogido por MIGNE, J. P., *Patrología Latina...*, t. CLXXX, cols. 341-366, espec. 355 (en lo sucesivo, *P. L.*). Esta idea aparece también en diversos autores medievales como Alexandre de Halles († 1245) quien hablaba claramente de los valores beneficiosos de contemplar la hostia, aunque no considere aún una analogía entre

Figura 1. Anónimo, *Misa de San Gregorio,* Colección particular, s. XV.

Esta idea se situaría en la línea de quienes se esforzaban en mostrar el alimento que proporcionaba la Eucaristía como *simbólico*, de modo que la unión con Cristo, verdadero propósito de la comunión, estaría también asegurado cuando se realizaba de modo inmaterial, únicamente mediante su contemplación, siguiendo la idea agustiniana de que la visión de Dios será nuestra recompensa en el Paraíso y nuestro único alimento espiritual[3]. Frente a la comunión sacramental, la *comunión espiritual* o *manducatio per visum* podía practicarse con libertad por los fieles tantas veces como deseasen, por lo que esta idea se generalizó desde la segunda mitad del siglo XIII, primero por los Países Bajos y luego por el resto de la cristiandad occidental[4]. La vista, además,

manducatio per visum y *manducatio per gustum*. En general la Escolástica se dedicará a reconocer los beneficios para el alma que supone la contemplación de la Hostia (vid. DUMOutet, E., *le Désir de voir l´Hostie*, Paris, 1926, p. 19).

[3] *Nescio quid magnum est quod visuri sumus quando tota merces nostra visio est: et ipsum magnum visum hoc est, Dominus noster Jesus Christus.* SAN AGUSTÍN, *Enarratio in psalmum XC*, MIGNE, J. P., *P. L.*, t. XXVII, col. 1170.

[4] CASPERS, Charles, *De eucharistiche vroomheid…*, Miscellanea Neerlandica, 5, Louvain, 1992, pp. 84-86 y 95-97. Puede localizarse incluso dentro de la legislación eclesiástica, pues en el sínodo diocesano celebrado por el obispo Guiard de Laon entre 1238 y 1247 quedó establecido que aquellos enfermos que pudieran vomitar la hostia recibieran, como sustituto, la comunión espiritual de la misma. (Vid. BOEREN, P. C., "Les plus anciens statuts du diocèse de Cambrai (13e siècle)", *Revue de droit canonique*, 3, 1953-1954).

parecía el sentido más adecuado para tomar dicho alimento, al ser el más inmaterial de los cinco sentidos. Si la misa había ido reduciéndose en importancia al momento del Canon y a las palabras de la consagración, llegará un punto en que los fieles acudan a la iglesia sólo y exclusivamente para participar de este momento (fig. 1)[5].

Paralelamente, las hostias empleadas durante la misa van a ver aumentado su tamaño con el fin de poder ser bien visibles para una feligresía que espera ávida los milagros que podían sobrevenirles, pues se llegaba a decir que aquel que viese la hostia, no moriría en ese día, que no lo haría nunca de hambre o que conservaría la vista para siempre[6].

A la hora de enfrentarse al estudio de este tema hay que tener en cuenta que, si bien el objeto en sí, la hostia, ha desaparecido, conservamos dos testimonios de capital importancia para el análisis de su iconografía. Por un lado, los moldes para la fabricación de las mismas y por otro la representación plástica, en ocasiones muy detallada, de hostias contenidas dentro de numerosas obras de arte medievales[7]. Ambos aspectos serán abordados en las siguientes páginas.

Los moldes para fabricar hostias

Consideraciones previas y problemática de estudio

La mayoría de los moldes medievales que nos han llegado datan de los siglos XIV y XV[8]. Podríamos cifrar en tres los principales problemas que el historiador encuentra a la hora de estudiar estas piezas: material, fuentes y bibliografía. Frecuentemente están imbricados pues de las carencias de los dos primeros se determina la valoración otorgada por la tercera. La ejecución de estos moldes se realizaba siempre en hierro que, como recoge Camps Cazorla, es, de todos los metales, aquel que parece previamente más inadecuado para el arte y más destinado para fines de estricta utilidad[9]. A menudo estas piezas no se incluyen como objetos de arte, sino como utensilios, cayendo por lo tanto en una definición de "arte" más contemporánea que medieval,

[5] Dio lugar también a ciertos abusos al respecto, como el que en determinadas zonas la Elevación se hacía incluso antes de la consagración, cayendo por tanto en la idolatría. Para ampliar el conocimiento de la devoción a la propia hostia durante el s. XV y los abusos en torno a ello vid. ZIKA, Charles, "Host, Processions and Pilgrimages: Controlling the Sacred in Fifteenth-Century Germany", *Past & Present,* 118, 1998, pp. 25-64. La asociación entre los conceptos de idolatría y Elevación la mencionó también, de forma sucinta, en su interesante libro CAMILLE, Michael, *El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000, p. 235.

[6] Vid. DUMOUTET (1926): p. 31. Para conocer algunos de los abusos que derivaban además, puede consultarse la obra de SNOEK, G. J. C., *Medieval Piety from Relics to the Eucharist. A process of mutual interaction*, Leiden-New York-Köln, 1995, en la que se refiere la práctica de guardar las hostias como reliquias.

[7] Una revisión fue ya presentada en nuestro artículo, complementario del presente; vid. POZO COLL, Patricia Sela del, "La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media castellana: fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio", *Anales de Historia del Arte*, nº 16, Madrid, UCM, 2006, pp. 25-58.

[8] Aunque se conservan ejemplares de época anterior, tan sencillos en ocasiones como uno de los inventariados en el Museo Episcopal de Vic (MEV 9722), catalogado entre los siglos XII-XIII, o tan extraordinarios en su despliegue iconográfico como el del Musée National du Moyen Âge de Paris (Cl. 2067), también del siglo XIII.

[9] "[…] Es recio e indomable, no tiene belleza de color propio ni destello luminoso en su superficie, ni aún su tacto es agradable. Su dureza hace pensar en él simplemente como en instrumento necesario ya sea para el trabajo, ya sea para la guerra, ya sea para hendir las entrañas terrenas con el arado, preparando el surco fructífero". Vid. CAMPS CAZORLA, Emilio, "Hierros antiguos españoles", en: *Miscelánea de las Antiguas Artes Decorativas Españolas*, 1941, pp. 5-35, esp. p. 5.

desoyendo las teorías aristotélicas que imperaban en el Medievo y que se referían a éste en tanto que "producción" material[10].

La escasez de fuentes es el siguiente problema. Así, el primer testimonio peninsular es catalán, del siglo XI[11]. Sucesivamente son referidos en los documentos hispanos de los visitadores como *ostario con que fasen ostias* o bien, más comúnmente, *fierros para faser ostia*s, señalando cómo no podían faltar nunca de las parroquias e informando puntualmente de la necesidad de cambiar aquellos que estaban gastados por otros nuevos, consignando cualquier detalle al respecto[12].

Su manipulación además quedaba exclusivamente reservada al sacerdote, encargado de la fabricación de las formas *con extraordinario esmero*, según rezan los textos. En el proceso de exaltación y sacralización de la figura del ministerio sacerdotal, que se opera desde el IV Concilio de Letrán, queda patente la necesidad de que una labor tan especial quede exclusivamente como competencia del párroco, hasta el punto de que el libro más difundido de la Baja Edad Media Occidental, el *Rationale Divinorum Officiorum* de Guillermo Durando, se hará eco de ello en uno de sus pasajes que establece *quod sacerdotes debeant hostias facere per seipsos*[13].

Podríamos trazar un panorama europeo bastante amplio[14], pero lo que interesa es centrarnos en el ámbito hispano, donde en la literatura conciliar pueden rastrearse desde el siglo XIII especificaciones relativas a la manera en la que los sacerdotes deben hacer las hostias, coincidiendo siempre en que sean de *harina de trigo pulcra y blanca, sin ponerlas sal ni levadura; y elabórense con extraordinario esmero*, tal y como apunta el Concilio de Tarragona de 1239[15]. Para encontrar referencias similares dentro del territorio castellano hay que esperar al siglo XIV. En Peñafiel (Valladolid), en 1302, el canon VIII se hace eco de las mismas ordenanzas que recogidas en Tarragona años antes bajo el título *Que los sacerdotes amasen por sí por ministros idóneos y de harina de trigo las hostias*[16]. Si bien es verdad que no conservamos los textos de los cánones de todos los

---

[10] Recordemos en este punto que para Aristóteles eran tres los tipos de actividad humana: investigación, actuación y producción, estando el arte incluido en esta última (vid. TATARKIEWICZ, W., *Historia de la Estética. I. Estética Antigua*, Madrid, Akal, 1987 (1ª ed. 1970), p. 147.

[11] BALARI, J., *Orígenes históricos de Cataluña*, vol. II, 1899. Reeditado, en: San Cugat del Vallés en 1964, p. 620.

[12] Suelen ser mencionados a menudo junto con las tijeras para recortar las formas. Uno de los grandes problemas que aparece dentro de la documentación castellana es la cantidad de harina que se empleaba para realizar estas hostias, pues se consideraba que, en ocasiones, los sacerdotes empleaban demasiada enajenando tal vez para su propio bien una parte, ante lo cual responden de manera diligente que la harina se malgastaba en ocasiones *por no ser los hierros con que se hazen buenos.* (vid. TORRES JIMÉNEZ, Raquel, *Formas de organización y práctica religiosa en Castilla la Nueva. Siglos XIII-XVI,* Madrid, UCM, 2002 (tesis doctoral inédita dirigida por M. A. Ladero Quesada), p. 2728, nota 27).

[13] Vid. DAVRIL, Anselme y THIBODEAU, Timothy (eds.), *Guillelmi Duranti Rationale divinorum officiorum*. Turnholt, Brepols, 1995-2000, liber IV, 30, 6 (60).

[14] En el resto de Europa encontramos disposiciones paralelas. Para Francia, dada la gran cantidad de fuentes conservadas de esta naturaleza, puede consultarse por ejemplo la recopilación de PONTAL, O. (ed.), *Les Status Synodaux Français du XIIIème siècle* (3 vols.), Paris, 1971-1988. Encontramos referencias como las que siguen *Quod hostia sit integra et integrum habeat circulum* (vid., vol. I, c. 6, p. 142). En Inglaterra, William Russell, obispo de Sodor, dice en 1350: "La Hostia de Cristo ha de ser limpia, de harina, fina, no grande, sin levadura. Ésta ha de estar grabada, no cocida en agua pero cocinada en el fuego ([…] candida, triticea, tenuis, non magna, rotunda, expers fermenti non mista, sit hostia Christi inscribatur aqua, non cocta sed igne sit assa), vid. Wilkins, D., Concilia Magnae Britanniae et Hiberniae ad 446-1718", London, 1737.

[15] *Como deben hacerse las hostias,* Canon VIII del Concilio de Tarragona de 1239. El origen de ello está en las constituciones de Juan de Abbeville, que habían sido ratificadas en el Concilio de Lérida de 1229. Vuelven a repetirse de modo muy similar en el Concilio de Tarragona (1329). Los textos completos de estos concilios pueden leerse en latín y castellano en el clásico de TEJADA y RAMIRO, Juan, *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España y América (en latín y castellano) con notas e ilustraciones.* Madrid, 1859, t. III, vol. 2.

[16] TEJADA y RAMIRO (1859): t. III, vol. 2, p. 440.

concilios celebrados y que, además, dentro de los que conocemos no siempre tratan este aspecto, sí que se encuentran, al menos, en algunos de capital importancia como Toledo (1323) o Cuéllar (1325)[17], lo que permite afirmar cierto interés por el cuidado de estas piezas ya en la Edad Media.

Sin embargo, el carácter funcional de estas noticias no ofrece información alguna sobre los motivos de tipo iconográfico grabados en los mismos. Como ejemplo excepcional tan solo hemos encontrado una breve mención a los mismos en el Sínodo celebrado por Gonzalo Osorio en León el 22 de abril de 1303. En él se contiene un breve tratado de los siete sacramentos, correspondiéndose la constitución XXXI a la Eucaristía y titulándose *Quartum sacramentum, de communione et consecratione Corporis Christi.* En él se dice: "Item, las hostias que se deven consagrar, deven seer blancas, redondas et bien cochas; et la farina de que las fezieren, que sea de trigo et bien cernida; *et do oviere malos fierros o pequennos o mal scriptos,* que amonesten los parrochianos que compren mejores […]"[18].

Por último, en lo que respecta a la bibliografía, al hilo de las dos cuestiones anteriores surge ésta[19]. Los estudios que se ha referido a ellos desde fines del siglo XIX no son tampoco especialmente extensos o científicos[20]. Para el caso español como aportación más reciente y casi única puede citarse el breve estudio-inventario de los conservados en el Museo Episcopal del Vic realizado por Ll. Amenós[21].

Características formales de los moldes

En su empleo está de base la opción por la fabricación de pan ácimo desde época temprana en Occidente[22], la cual determina la necesidad de un objeto específico para tal fin, que no tiene ya nada que ver con los sellos empleados dentro del mundo oriental, frecuentemente realizados en

---

17 Para el texto del Sínodo de Cuéllar de 1325, consúltese la constitución XXX del mismo, titulada *Que hará el sacerdote si sólo puso agua en el cáliz*, vid. García y García, Antonio, *Synodicon Hispanum VI. Ávila y Segovia*, Madrid, BAC, 1993, p. 303.

18 Vid. García y García, Antonio, *Synodicon Hispanum III. Astorga, León y Oviedo*, Madrid, 1984, p. 275.

19 Por espacio, apenas desarrollaremos este aspecto que ya fue objeto de análisis en nuestro artículo publicado en *Anales de Historia del* Arte, mencionado con anterioridad. Se recomienda además la consulta de la base de datos *Palissy* del Ministerio de Cultura del Gobierno Francés, que inventaría el patrimonio mobiliario nacional según diferentes categorías (vid. http://www.culture.gouv.fr/documentation/palissy/accueil.htm).

20 Vid., entre otros, Barbier de Montault, X., "Description iconographique de quelques fers à hosties de l´Anjou", *Revue de l´Anjou*, Angers, 1880; ídem, "Les fers à hosties du musée d'Orléans", *Ancienne série du Bulletin*, Tome IX, 1887, nº 132, pp. 187-193; Barbier de Montault, X., et Reverend du Mesnil, E., "Un atelier forézien de fers à hosties avec notice généalogique sur les Jourjon", *Journal de Roanne*, Roanne, Imprimerie du Journal de Roanne, 1893.

21 Amenós, Lluïsa, "Hostiers i neulers medievals del Museu Episcopal de Vic", *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, I, 2005, pp. 91-113.

22 La primera referencia sobre la fabricación de las hostias en la Península es temprana. La encontramos en el canon XVI del concilio celebrado en Toledo en el año 693, en el que se defiende el empleo del pan ácimo (vid. Tejada y Ramiro (1859): t. III, vol. 1). Este tema se convirtió a partir del cisma de Miguel Cerulario en el siglo XI en verdadero tema de discusión entre latinos y griegos, de modo que se llevaba incluso para justificar el empleo del ácimo hasta los textos veterotestamentarios (en especial *Levítico* 3, 1-4). No es momento éste para invocar la problemática, recogida ya por Cabrol, F., "Azymes", en: *Dictionnaire D´Archeologie Chretienne et de Liturgie*, Paris, Letouzey et Ané, 1924-1953 (15 tomos en 30 volúmenes), vol. I/2. En cualquier caso, no puede evidenciarse en los *Evangelios* ni a través de los *Hechos de los Apóstoles* el empleo de uno y otro pan en la institución de la eucaristía y primeras ceremonias apostólicas. En los primeros documentos sobre esta discusión se hace provenir la costumbre de los ácimos del propio San Pedro (vid. *Carta de Pedro de Antioquía a Miguel Cerulario*, *Patrología Griega*, t. CXX, cols. 777-780, 807 y 810). Extraordinario estudio del tema es el clásico de Mabillon, "Disquisitio de azymo et fermentato", en: *Vetera analecta*, Paris, 1723, pp. 522-547.

barro cocido[23]. Normalmente, se trata de planchas de hierro, generalmente de forma rectangular aunque también las hay circulares, a modo de grandes tenazas, que contienen en su interior grabados para la estampación de más de una forma eucarística[24].

Éstas son siempre de diversos tamaños. En líneas generales se puede afirmar que se van haciendo cada vez mayores a medida que avanza la Edad Media, yendo, en el caso de los ejemplares conservados en la Península, desde los ocho centímetros de diámetro las más grandes hasta los tres las más pequeñas[25]. Las mayores son, además, las destinadas para la comunión del sacerdote, aquellas que se emplean en la Elevación y que, por tanto, disponen de una iconografía más compleja, mientras que las más pequeñas se destinan a la comunión de los fieles.

En la Edad Media no se deja nada al azar. Por ello, tanto la forma de las hostias como su trasunto iconográfico van a tener especial importancia, aspecto que ocupará el resto de este estudio.

Características simbólicas

En cuanto a la forma circular de las mismas, los autores medievales se van a esforzar por dar un verdadero sentido que remita a una simbología pasional, presente ya en autores del siglo XII. Así, en 1124, Ernulfo, obispo de Rochester, comentaba que el pan eucarístico debía tener forma de moneda (*in formam nummi*), refiriéndose sin duda a aquellas por las que Judas vendió a Cristo[26]. Esta idea perduró y alcanzó cierto éxito, pues aparece en la obra de comentaristas de la liturgia de mayor trascendencia, como Honorio de Autun (†1125) al señalar: "El pan recibe la forma de un denario, porque el pan de la vida, que es Cristo, fue vendido por cierto número de denarios, él, el verdadero denario que será dado a los obreros de la viña"[27].

Asimismo, el concepto será retomado poco después por Guillermo Durando en su *Rationale* al decir que *panis autem hic formatur in modum denarii*[28], completando un proceso de asentamiento de esta creencia que, por otra parte, llega a tener implícitas incluso consideraciones de tipo

---

23 Estudiados por GALAVARIS, George, *Bread and the Liturgy. The symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps*, Madison, Milwakee & London, The University of Wisconsin Press, 1970.

24 En el Museo Episcopal de Vic se conservan de hecho sendos ejemplares (MEV 3400 y MEV 1978) datados en el siglo XV pero que, por similitudes con otros franceses, consideramos pudieran ser llevados a comienzos de la centuria siguiente. De hecho, normalmente la forma circular corresponde más bien a los "gofreros" o "barquilleros" (*gaufriers* en francés, *neulers* en catalán), cuya función es la de realizar unas obleas de pan bendito que, en muchas ocasiones, se consumían en función de las diversas festividades litúrgicas, pero que no tienen nada que ver con las hostias. No obstante, éstos también pueden tener iconografía, aunque nunca del tipo sacramental. A menudo son dibujos geométricos aunque en ocasiones aparecen también obispos o incluso representaciones profanas de caballeros. En el Musée Nacional du Moyen Age de Paris y en el Episcopal de Vic (MEV 903, 904, 1.840, 4.484, 4.342, 4.990, 7.973) se conservan algunos ejemplares en buen estado de conservación. Algunos de éstos dejan constancia precisa de su función por medio de una inscripción que reza su finalidad QUI MI MANGARA LA BENEDICIÓ DE DEU AURÀ (MEV 4990).

25 No obstante, ya de época avanzada vuelve a legislarse en algunas diócesis porque las hostias sean menores, tal y como se recoge en el sínodo palentino de Luis Cabeza de Vaca del 17 de mayo de 1545. En él, se pide que las formas se hagan más pequeñas porque *al tiempo de partirlas para aver de dar el Sacramento no se puede hazer tan limpio que no caygan algunas partículas muy pequeñas, las cuales no son consumidas ni conservadas como deven* (vid. GARCÍA y GARCÍA, Antonio, *Synodicon Hispanum VII. Burgos y Palencia*, Madrid, 1997, p. 644).

26 Tomado de BARBIER DE MONTAULT, X, "Description iconographique de quelques fers à hosties de l´Anjou", *Extrait de la Revue de l´Anjou,* Angers, 1880, pp. 3-20, esp. p. 4 nota 2.

27 Traducción al castellano de AUGUSTODUNENSIS, Honorius, *De Gemma Animae*, liber I, cap. XXXV, MIGNE, J. P., *P. L.*, t. CLXXII, col. 555. Honorio dice: "panis in modum denarii formatur".

28 Aunque Durando no reconozca la fuente, parece evidente que retoma a Honorio (vid. DAVRIL, Anselme y THIBODEAU, Timothy (eds.), *Guillelmi Duranti Rationale divinorum officiorum,* Turnholt, Brepols, 1995-2000, liber IV, caput 41, 103/112; en lo sucesivo citado como DURANDO (1995-2000).

Figura 2. Anónimo, *Misa de San Gregorio,* Iglesia de Nuestra Señora de los Milagros, Ágreda, Soria, s. XV.

funerario[29]. No en vano, en algunas representaciones artísticas de Misas de San Gregorio como la conservada en la iglesia de Nuestra Señora de los Milagros de Ágreda (Soria), puede observarse un deseo por relacionar la representación de los treinta denarios que forman parte de las *Arma Christi* y la hostia en el momento de la Elevación (fig. 2)[30].

Unido a lo anterior, es frecuente la impronta del nombre de Cristo (normalmente con la forma contraída "JHS"), siendo numerosos los moldes conservados. A esto intenta dársele de igual modo una justificación, presente también en los textos de Honorio de Autun: "La imagen del señor se representa con letras sobre este pan, porque sobre el denario se graba la imagen y el nombre del emperador y porque gracias a este pan la imagen de Dios entra en nosotros y nuestro nombre inscribe en el libro de la vida"[31].

Además, la forma circular enlaza con la idea de perfección. El mismo Durando la relaciona con la tierra en consonancia con el universo, creados ambos por Dios, que no tiene principio ni

[29] La asociación de las hostias con las monedas es tan grande que llegan a recogerse prácticas según las cuales en los ojos de los difuntos se sitúan dos hostias consagradas a modo de las monedas romanas con que pagar a Caronte, realizando así una asociación verdaderamente compleja. Vid. PLAUT, M., *Les lantarnes des morts. Inventaire, histoire et liturgie*, Poitiers, 1988, p. 171, nota 2.

[30] En la pintura del mismo tema del Retablo de San Miguel de la iglesia parroquial de la Haza, en Burgos, se aprecia de forma similar.

[31] AUGUSTODUNENSIS, Honorius, *De Gemma Animae*, liber I, cap. XXXV, MIGNE, J. P., *P. L.*, t. CLXXII, col. 555. Guillermo Durando lo recoge también en su *Rationale*, en el que especifica el sentido de las contracciones de *Ihesus* y *Christus* (vid. DURANDO, (1995-2000), liber II, cap. I).

fin y que enlaza con las palabras de los *Salmos* 24, 1 y 89, 8[32]. Y esa idea de perfección y de riqueza no queda solamente testimoniada por los textos, sino que la propia iconografía incorpora dentro de las obras de arte todo el compendio de gestos y elementos representativos que ensalzan los valores que se quieren transmitir. Así, el momento de la Elevación se dignifica haciendo que la hostia destaque del fondo, iluminándola con candelas tal y como prescribe la liturgia[33], mostrando su blancura y pureza e incluso su transparencia y dejando constancia de los motivos que contiene.

Iconografía de las hostias a través de los moldes y las representaciones plásticas

La cruz latina

Los motivos iconográficos aparecidos muestran desde los comienzos gran variedad. Sin duda el más simple es la cruz y derivaría de un uso funcional y pagano, el del *panis quadratus* o partes en las que debía dividirse el pan tanto en Oriente como en Occidente. Serían pues marcas que facilitarían en origen la *fractio panis* que pasarían al ámbito cristiano cobrando una nueva significación simbólica[34]. Pero la cruz se impuso rápidamente, optando por realizar unidades independientes de pan eucarístico que llevaban cada una el símbolo de la Pasión de Cristo, mostrando también de esa manera lo que la palabra de Pablo refería en *I Corintios* 10, 17: "Porque aún siendo muchos, un solo pan y un solo cuerpo somos, pues todos participamos de un solo pan"[35].

Indagando en los textos, dentro del mundo bizantino, los escritos de Nicolás Cabasilas (c. 1300) dedican incluso un epígrafe entero a las razones por las cuales el sacerdote ha de marcar

---

[32] *Salmo* 23, 1 (*Del Señor es la Tierra y los seres que la llenan, el orbe de la Tierra y los que en él habitan)* y *Salmo* 88, 9 de la *Vulgata* (*Poderoso eres, señor, y tu fidelidad te circunda*). El texto de Durando identificado con este salmo coincide expresamente con el texto latino de la *Vulgata: Veritas tua in circuitu tuo* (cfr. HERTZENAUER, Michael, *Biblia Sacra Vulgatae Editionis*, 1914 y DURANDO, (1995-2000), liber IV, 30, 70/79).

[33] Hasta comienzos del siglo XIII sólo la proclamación del evangelio, junto con la procesión de entrada, era el momento en que se alumbraban candelas durante la celebración de la misa. El empleo de cirios en el momento de la Elevación es un gesto específicamente surgido a raíz de la piedad eucarística que empieza a desarrollarse a finales del siglo XII. Mientras que en las fuentes litúrgicas no se le concede gran importancia, no falta nunca dentro de la iconografía del siglo XV y en las cuentas parroquiales o deliberaciones capitulares de la época (vid. "La torche à lever Dieu", pp. 235 y ss., en: VINCENT, Catherine, *Fiat Lux. Lumière et luminaires dans la vie religieuse du XIIe au XVIe siècle*, Paris, ed. du Cerf, 2004). El tiempo que los cirios debían permanecer encendidos varía según lugares. Generalmente tras la elevación del cáliz, si esta se producía, se apagaban, pero podían incluso permanecer encendidos durante la comunión (vid. DUMOUTET (1926): p. 57). Menciones más generales son las de JUNGMANN, J. A., *El sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico,* Madrid, 1963, pp. 692 y 766 y RIGHETTI, Mario, *Historia de la Liturgia,* Madrid, BAC, 1956-1957, vol. I, pp. 493-497.

[34] GALAVARIS (1970): pp. 29-31. También en los primeros tiempos del cristianismo parece que, según otra costumbre de cortar el pan en tres pedazos (*panis trifidus*), estas tres divisiones comenzaron a ser símbolo de la Trinidad, asociándose también a este concepto la representación de dos triángulos imbricados o una roseta de nueve puntas.

[35] Sin embargo, y de manera excepcional, sabemos que en la liturgia mozárabe existe la práctica de *dividir la Hostia en nueve partes: profesando en ellas los nueve misterios de propios de la fe del cuerpo del Redentor, que tiene presente en realidad; a cada una pronuncia una palabra expresiva de su significación: en la primera, la Encarnación; en la segunda, el Nacimiento; en la tercera, la Circuncisión; en la cuarta, la Manifestación a los Reyes; en la quinta, la Pasión; en la sexta, la Muerte; en la séptima, la Resurrección; en la octava, la Gloria; en la novena, la Eternidad del Reino*. Vid. TEJADA y RAMIRO (1859): t. III, vol. 1, pp. 204-207. Además, todo el capítulo que lleva por nombre "Disertación histórico-cronológica de la Misa Antigua en España, concilios y sucesos sobre su establecimiento y mutación" (pp. 140 y ss.), resulta interesante por cuanto va haciendo una revisión de la liturgia y de la historia de este sacramento en España a partir de los diversos concilios y hechos históricos, habiéndose citado muy poco en obras posteriores. Sobre la tradición de partir la hostia en diversas partes y darles un simbolismo a cada una, disponiéndolas incluso en forma de cruz en otras liturgias, vid. JUNGMANN, J. A., op. cit., p. 995.

el pan con los símbolos pasionales[36]. Un poco más tardío pero interesante igualmente, Simeón de Tesalónica (†1430) vuelve a subrayar la presencia de la cruz en el pan eucarístico, incidiendo en una nota importante ya vista, el círculo en que necesariamente se ve inscrita. Para éste, ambas cualidades no pueden disociarse y serán símbolos inequívocos de la humanidad (muerte en la cruz y cuatro partes en que queda dividido el pan) y la divinidad de Jesús, asumiendo por lo tanto la forma geométrica circular como símbolo de eternidad y perfección. Habría de añadirse también, quizá, la idea de la luz, pues ya hemos mostrado cómo a la Elevación acompañaban candelas. La asociación entre la cruz y la luz estaba ya presente desde la leyenda de Santa Helena, cuando vio sobre el monte Calvario las tres cruces, de entre las cuales la de Cristo irradiaba milagrosamente para marcar que era la verdadera[37].

Aunque tenemos constancia de la presencia de la cruz en determinadas representaciones plásticas[38], lo más frecuente dentro de la iconografía de las hostias estampilladas es encontrar la representación de la Crucifixión y el anagrama de Cristo.

La Crucifixión y el Calvario

Tanto en los moldes como en las pinturas y esculturas, a menudo el motivo central es el de Cristo crucificado. Aparece acompañado no pocas veces del sol y de la luna, siguiendo así la tradición representativa del episodio[39], elemento curioso si tenemos en cuenta la ausencia de detalles en este tipo de objetos, así como las propias limitaciones técnicas del material[40].

A la hora de explicar el porqué de la elección de este tema, parece evidente señalar que el sacrificio que se renueva en el altar en cada misa se encuentra en la base del sacramento mismo de la Eucaristía. Los sacerdotes estaban además obligados a meditar sobre ello durante la celebración del Canon, tal y como expone con sus palabras Fray Íñigo de Mendoza en su *Sacerdotales instructio circa missam*, de 1499: "Pues el alçar la ostia representa el subir y crucificar a jesu xpo en la cruz: claro es que tu contemplación ha de ser contemplar la passion y muerte de nuestro jesu xpo: y debes quando el sacerdote acaba el praefaecio: o acabando de decir los santos: començar a contemplar y trae en tu memoria la passion… como si verdaderamente allí pasase delante de tus ojos aquella muy preciosa muerte y passion suya: que aquel misterio representa"[41].

Dentro de las obras de arte, puede contemplarse lo expuesto en varias Misas de San Gregorio de escuela castellana. A pesar de que la localización de algunas de ellas es hoy en día

---

[36] CABASILAS, Nicolás, *Explication de la divine liturgie*, Paris, Editions du Cerf, 1967, colección "Sources chrétiennes", 4bis. Resultan también de capital importancia las referencias que ofrece en relación a las ceremonias litúrgicas asociadas al pan eucarístico, las oraciones y los gestos del celebrante.

[37] Vid. GALAVARIS (1970): pp. 87 y 37.

[38] Baste citar como ejemplos de fines del siglo XV los aparecidos en las Misas de San Gregorio conservadas en el Museo de Arte Sacro de Ágreda (Soria) procedente de la iglesia de la Magaña y de la predela del retablo de nuestra Señora de los Milagros (puede consultarse la reciente publicación de CARDONA JIMÉNEZ, Verónica, *La pintura gótica en la Villa de Ágreda en el s. XV,* Valladolid, 2006). También la tabla conservada dentro del retablo de la iglesia parroquial de El Barco de Ávila (vid. BERG SOBRÉ, Judith, *Behind the altar table. The development of the painted retable in Spain 1350-1500,* Columbia, 1989, pp. 173-177, fig. 118).

[39] Sobre la presencia del sol y la luna en la Crucifixión, vid. RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Madrid, ed. Del Serbal, 1997, pp. 505-506.

[40] Apreciable en bastantes ejemplares franceses, es especialmente notable también en el de Vic MEV 4437, MEV 7838 y MEV 16352. También en ocasiones, sobre todo en los moldes franceses, aparecen flores, siendo especialmente reconocibles las flores de lis.

[41] Fragmentos de esta edición, impresa en Nüremberg, son recogidos por VETTER, Edwald M., "Iconografía del Varón de Dolores. Su significado y origen", *Archivo Español de Arte*, 143. Madrid, CSIC, 1963, pp. 197-232, p. 226, n. 173.

complicada, pues se han perdido tras la Guerra Civil, caso de la desaparecida Misa de San Gregorio de la iglesia palentina de Santa María de Villoldo, y otras permanecen inaccesibles, como las pinturas murales del ábside de la iglesia de Colmenar Viejo en Madrid, afortunadamente disponemos de buenas fotografías que permiten comprobar esta particularidad[42].

Además, en no pocas ocasiones los campos centrales de estas representaciones suelen acompañarse de inscripciones, que a menudo hacen referencia al *titulus* de Cristo (*INRI*) de manera más o menos popular. Otras veces, colocadas en la orla, se reproducen exactamente las palabras pronunciadas durante la consagración de las especies eucarísticas *Hoc est enim corpus deum*, tal y como puede apreciarse en moldes como el francés de la iglesia de Cohué Verac, hoy en el Seminario de Poitiers (fig. 3).

En concreto, en muchas de las Misas de San Gregorio hispanoflamencas, esta orla inscrita parece haber querido ser reproducida con fidelidad. Los casos más evidentes son quizá los conservados en la antigua colección Seligmann Rey de Nueva York y en el Museo de Burgos. La primera de ellas es una pintura perteneciente al denominado Maestro del Salomón de Frómista. Estudiada por P. Silva, la obra ha sido expuesta en muy pocas ocasiones[43]. En ella se aprecia con claridad la presencia de un Calvario completo, con María y San Juan (fig. 4). Esta iconografía responde a la de moldes conservados y fechados entre los siglos XIV y XV, muchos de ellos franceses, aunque algún ejemplo peninsular de tosca factura puede localizarse en el Museo Episcopal de Vic[44].

Idéntica iconografía muestra la tabla de Pedro de Berruguete procedente de Cogolludo, en Burgos, y atesorada en el Museo de dicha ciudad[45]. Entre los dedos del sacerdote aparece la blanca y delgada hostia, en la que se vislumbran claramente las características apuntadas (fig. 5)[46]. Al tiempo, se establece una relación entre la presencia del Purgatorio, visible desde la ventana abierta a la derecha, y los poderes salvíficos de la hostia. La relación del papa Gregorio con la liberación de las almas de este Tercer Lugar se explica por el valor que desde sus propios escritos atribuye al sacrificio eucarístico y a los sufragios por los muertos. El diácono Pedro, interlocutor y discípulo suyo en el libro de los *Diálogos* le pregunta al pontífice cuál es la forma de ayudar a las almas de los difuntos. Éste le responde: "Si se trata de faltas que no son indelebles después de la muerte, la ofrenda sagrada de la hostia saludable es por lo general de una gran ayuda para las almas, incluso después de la muerte, y se ve a veces a las almas de los difuntos al reclamarla"[47].

---

[42] En el caso de la obra de Villoldo, la primera referencia la dio TRENS, Manuel, *La Eucaristía en el Arte Español,* Barcelona, 1952. La de Colmenar fue publicada por MORENA BARTOLOMÉ, Áurea de la, "Pinturas murales en el presbiterio: la Misa de San Gregorio", *Revista de investigación "Cuadernos de Estudios" de Colmenar Viejo,* Año V, nº 6, Madrid, 1994, pp. 117-126. La campaña de restauración corrió a cargo del IPHE.

[43] SILVA MAROTO, Mª Pilar, *Pintura hispanoflamenca en Burgos y Palencia. Obras sobre tabla y sarga,* Valladolid, 1990, fig. 119, p. 454. GUDIOL, José, *Spanish Painting. The Toledo Museum of Art (March 16 to April 27)*, 1941, lám. 48.

[44] MEV 4989, MEV 15473, MEV 8117, MEV 3400, MEV 1978, MEV 1734, MEV 4620, MEV 4437, MEV 7838, MEV 8350, MEV 16352. Con Calvario completo el MEV 16356.

[45] 141 x 131 cm. Ingresó en el mismo por compra del Estado el 8 de marzo de 1933 junto con otras dos tablas de escuela española, tal y como consta en el informe de la pieza.

[46] Junto a esta, podrían citarse entre otras las Misas de San Gregorio de Juan Nalda conservada en el Museo Arqueológico Nacional, la de Fray Alonso de Zamora para el retablo San Pedro de Tejada en Burgos (hoy en el Museo de Burgos nº inv 4959-67), la del Maestro de Osma para el retablo de San Ildefonso de la catedral del Burgo de Osma o la del Retablo de San Miguel de la iglesia parroquial de la Haza en Burgos.

[47] Traducción según LE GOFF, Jacques, *El Nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus, 1985, p. 109. Vid. también GREGORIO MAGNO, *Diálogos,* libro, IV, en: MIGNE, J. P., *P. L.,* vol. LXXVII, cols. 381-387.

Figura 3. Molde para fabricar hostias procedente de Couhé Verac (Vienne), Gran Seminario de Poitiers, Francia, s. XV.

Figura 4. Maestro de Salomón de Frómista, Misa de San Gregorio, Antigua colección Seligmann Rey, Nueva York, EE. UU., s. XV.

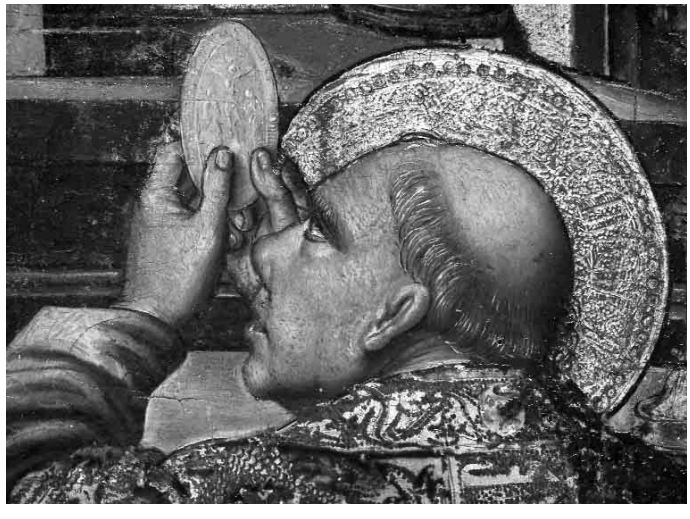


Figura 5. Pedro Berruguete, *Misa de San Gregorio,* Museo de Burgos, c. 1500.

También en la iluminación encontramos, como representación marginal, la presencia de hostias. La importancia de mostrarlas con su impronta, a pesar de tener un tamaño reducido, se aprecia por ejemplo, en una hoja de pergamino arrancada del Breviario de Gérard de Montaigu (Paris, c. 1410-1420) conservada en el Musée National du Moyen Âge (Cl. 11315).

En ocasiones la Crucifixión puede estar acompañada de la presencia de *ángeles*. Dentro del tema que se estudia, parece perfectamente justificable si atendemos a las Escrituras, en las que a Cristo llega a denominársele como *pan de los ángeles*[48]. Precisamente este Salmo del *Ecce Panis Angelorum* se canta dentro del *Lauda Sion*, la solemnidad del Corpus Christi en Occidente, aunque no hay que acudir a una festividad concreta dentro de la liturgia para ahondar en este

[48] *Salmo* 77, 25 de la *Vulgata* (*Salmo* 78, 25 de la *Biblia de Jerusalén*).

concepto. También en la oración *Supplices te rogamus* del Canon de la misa, se dice *per manus sancti angeli tui*, y con ello se hace alusión a un ministerio de los ángeles asociado al culto divino de los hombres[49]. En Castilla el Catecismo de Pedro de Cuéllar recoge cómo en el momento de la Consagración de la hostia están los ángeles en coro acudiendo a tal misterio: "E debe saber el clerigo que los coros de los ángeles estan en celebração de la missa quando se consagra el Corpus Christi e la sangre; e la consumida, en momento es arrebatada al çielo por misterio de los angeles"[50].

Esta idea se repite además en los textos de los sínodos y los concilios posteriores. Concretamente, para el caso castellano, volvemos a encontrarlo en el Sínodo de 1325 de Segovia presidido por el mismo obispo[51]. Sin duda, la influencia que reciben estos textos hay que buscarla en los escritos de Tomás de Aquino, pues él mismo establece la oración *Ecce Panis Angelorum/factus cibus viatorum fuere panis filiorum* (…)[52].Todo ello estaba presente ya en época temprana a través de los escritos de Juan Crisóstomo, en los que se hace referencia a la asistencia de ángeles en el momento de la Consagración de las especies[53].

Dentro de los ejemplos conservados, destacan sin duda las improntas de moldes procedentes de Roiffé (Vienne), conservado en la Mediateca de Poitiers, por contener esta iconografía (fig. 6)[54] o también el molde de hostias de Brigueil (Charente), pues entre las inscripciones que rodean el motivo central se encuentra precisamente la referencia de Cristo como el pan que desciende del cielo, aunque eso sí, acompañando a la imagen de Cristo resucitado saliendo del sepulcro[55].

Otras representaciones figurativas complejas

Aunque los motivos señalados hasta ahora son los más frecuentes, el catálogo de temas iconográficos es mayor. Lo más normal es que se trate siempre de temas pasionales, relacionados siempre de uno u otro modo con la figura de Cristo. Por ejemplo, se ha localizado un ejemplar con el tema *de Cristo con la cruz a cuestas* de finales del siglo XV en la colección particular François Liger. Realizado en hierro, como viene siendo habitual, y con unas dimensiones de 6,4 cm de diámetro, fue publicado hace años con motivo de una exposición temporal en el Musée de la Reine Bérengère en Mans[56]. También interesante es la *Lamentación* o en este caso casi podría decirse,

---

[49] No en vano el *De Sacramentis* de San Ambrosio da el plural: *per manus angelorum tuorum* (noticia recogida por BLAISE, Albert, *Le vocabulaire latin des principaux thèmes liturgiques*, Brepols, 1966, p. 237).

[50] MARTÍN, José Luis y LINAGE CONDE, Antonio, *Religión y Sociedad Medieval. El Catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*, Salamanca, 1987, p. 232.

[51] Sínodo de Segovia, 1325, XXXIV, 58-60 (GARCÍA y GARCÍA, Antonio, *Synodicon Hispanum,* vol. VI Ávila y Segovia, Madrid, BAC, 1993, p. 307).

[52] Ya señalado antes, dentro de la Misa de Corpus Christi, al comienzo del Lauda Sion. En esta idea incide LANE, Barbara G., "Ecce Panis Angelorum. The Manger as Altar in Hugo´s Berlin Nativity", *The Art Bulletin,* vol. LVII/4, December 1975, pp. 476-486.

[53] En rigor, no se trata del mismo concepto que la *divina liturgia* oriental. San Juan Crisóstomo desarrolla la idea de que todo el cielo asiste a la misa y los ángeles juegan un papel de ministros secundarios en la misma, alrededor de Cristo como soberano sacerdote y a partir de ahí tendrá gran difusión (SAN JUAN CRISÓSTOMO, *Tercera Homilia in Ephs*., QUASTEN, J., *Patrología Griega*, t. LXII, col. 29).

[54] Tiene un diámetro de unos 6,4 cm. Se trata de una donación de Barbier de Montault a la Societé des Antiquaires de l´Ouest.

[55] Hierro datado entre los siglos XIII y XIV y conocido por una foto de 1976, que reseña cómo en ese momento se encontraba en el presbiterio aún. La trascripción literal dice "+ EGO S P VIV Q DE CELO DECENDIT".

[56] Lamentablemente la reproducción no es buena y tampoco se transcribió la orla, limitándose a señalar que se compone de versículos bíblicos. La otra hostia de gran tamaño tendría una Crucifixión, al igual que una de las pequeñas (4 cm), mientras que la otra no se distingue (vid. *Prestige de la Ferronnerie. La collection François Liger. Musée de la Reine Bérengère, automne 1995-printemps 1996*, Musée du Mans, 1996, p. 81, cat. 286).

Figura 6. Improntas de moldes procedentes de Roiffé (Vienne), Médiathéque de Poitiers, Francia, s. XV.

Figura 7. Molde para fabricar hostias conservado en el Musée National du Moyen Âge de Paris (Cl. 7959), s. XV.

Piedad[57]. Se encuentra presente en uno de los moldes conservados en el Musée National du Moyen Âge de Paris (Cl. 7959)[58]. Sobre un campo flordelisado, se dispone la cruz con la escalera. En la parte central la Virgen sostiene el cuerpo inerte que, de manera expresiva, deja caer uno de sus brazos, mostrando incluso la anatomía un tanto desgarrada del mismo. A ambos lados se colocan dos personajes también nimbados. Uno de ellos aparece claramente identificado como la Magdalena, pues porta el pomo de perfumes. El otro, por lógica, sería San Juan (fig. 7).

Más interesante aún resulta la representación del *Varón de Dolores*. Cuando aparece, suele responder a la vertiente de la *imago pietatis* largamente estudiada por Panofsky, Vetter y Schiller, por citar tan solo a los clásicos[59]. Esta imagen condensa la idea del sufrimiento que se renueva eternamente por medio de sus dos naturalezas, como hombre y como Dios. Normalmente, dentro de los diferentes tipos que pueden establecerse dentro de esta iconografía, en las hostias suele seguirse el llamado tipo "bizantino". En su forma primitiva oriental, tal y como apuntó Panofsky, es en sí la imagen del Mesías sacrificado que aparece de medio cuerpo ante la cruz, con el torso desnudo donde se destaca la llaga del costado, las manos cruzadas sobre el vientre y marcadas por las heridas de los clavos de la Crucifixión, la cabeza ligeramente inclinada hacia uno de los lados y los ojos entornados[60]. Supone además la plasmación conjunta de dos conceptos y temas artísticos que, en origen, estaban separados: el Cristo en la cruz (del que conserva la postura de la cabeza)

---

[57] No es propiamente la Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto de tipo bizantina (*threnos*), pues no hay piedra en la que Cristo haya sido extendido por José de Arimatea (RÉAU (1997): pp. 538 y ss). Es un tema propio del misticismo y la devoción popular, ligado en los orígenes al rezo de las horas el Viernes Santo (vid. SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art,* vol. II, London, Lund Humphries, 1977, pp. 179-181).

[58] Entró en el museo en 1865, y aparece recogido en el catálogo como "moule à pains d´autel". Proviene de la parroquia de Romilly-sur-Aigre (entre Loir). El diámetro es de 7,9 cm. Actualmente expuesto.

[59] Por orden cronológico, vid. PANOFSKY, Erwin, "*Imago Pietatis*. Contribution à l´histoire des types du 'Christ de Pitié/Homme de Doleurs' et de la 'Maria Mediatrix'", *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin de la Moyen Âge,* Paris, 1997, pp. 13-28 (1ª ed. alemana 1927); SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, 2 vols., London, Lund Humphries, 1977 (1ª ed. alemana, 1966), vol. II, pp. 197-223; VETTER, E. M., "Iconografía del Varón de Dolores. Su significado y origen", *Archivo Español de Arte*, 143, Madrid, CSIC, 1963, pp. 197-232. Dentro de la abundante bibliografía al respecto, puede señalarse como reciente el artículo de SALLAY, Dóra, "The Eucharistic Man of Sorrows in Late Medieval Art", *Annual of Medieval Studies at CEU*, vol. 6, Budapest, 2000, pp. 45-80.

[60] PANOFSKY (1997): p. 13.

y el Cristo tras la deposición en el sepulcro (tema específicamente bizantino denominado *ephitaphioi*). Con ellos se consigue crear un símbolo de gran trascendencia que expresa, en una sola imagen, la muerte y el triunfo sobre la misma[61]. La figura del Varón de Dolores se muestra a la vez como hombre que ha sufrido, para lo cual se acentúan las llagas de su cuerpo, y como Dios que ha resucitado y permanece, en la mayoría de las representaciones pictóricas, con los ojos entreabiertos. Supone, por tanto, la unión hipostásica de las dos naturalezas de Cristo que tanto preocupó a teólogos bizantinos. Como hombre y como Dios, se garantiza la persistencia del sagrado *pneuma* con la imagen del cuerpo de Cristo muerto y mediante la herida de su costado, de la que aún mana sangre, se quiere acentuar cómo en el cuerpo exánime no se ha apagado la vida divina[62].

Desde que a mediados del siglo XIII la imagen es conocida en Occidente, puede relacionarse también con la Eucaristía[63]. Bernhard Guy, biógrafo de Tomás de Aquino, señala cómo la visión de la *Imago Pietatis* durante la elevación de la hostia fue la que motivó la oración que Tomás pronunciaba siempre: "Tú eres el Rey de la Gloria, Cristo; tú el Hijo Eterno del Padre"[64]. La importancia que la imagen comenzó a tener dentro del sentimiento piadoso de las gentes no hace extrañar su incorporación dentro de la iconografía de las hostias estampilladas.

Dentro de los modelos franceses, destaca por ejemplo la impronta sobre papel procedente de la iglesia de Roiffé (Vienne), ya mencionada con anterioridad (fig. 6), pues además le acompañan la Virgen y San Juan. En España, el Museo Episcopal de Vic conserva un precioso ejemplar del siglo XV procedente de Santa Eulalia de Riuprimier[65] en el que se aprecia además cómo aparece rodeado por las *Arma Christi*, esto es, los instrumentos con los que sufrió tormento. No hay que olvidar cómo eran mencionados en la liturgia del Viernes Santo dentro de una serie de oraciones sobre los improperios y la exaltación de la cruz, entre las que destacaba la oración *Vexilla Regis* ni tampoco que ya en Avignon, en 1330, Juan XXIII estableció indulgencias para todos aquellos que rezasen ante las mismas. Son perfectamente distinguibles, por ejemplo, la cruz, la escalera, los clavos, flagelo y verga, alicates, martillo y lanza. En él, además, la orla contiene la inscripción "AVE VERUM CORPUS NATUM DE MARIA VIRGINE VER PASUM IMOLAT". Esta mención a la Virgen nos lleva a realizar un breve apunte a un tipo de imagen algo excepcional. Se conserva un molde publicado por Trens en Vic en el que aparece representada la *Anunciación*[66]. Datado en el siglo XIV, estilísticamente resulta muy tosco. En el centro, un gran jarrón de lirios (?) parte la escena en dos, situando a un lado al ángel Gabriel, reconocible por sus alas extendidas, y a la Virgen María, que baja torpemente la cabeza en señal de aceptación.

---

61 PANOFSKY (1997): p. 13; VETTER (1963): p. 197; SCHILLER (1977): p. 198; MÂLE, Émile, *L´Art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l´iconographie du Moyen Age et sur ses sources d´inspiration*, Paris, 1995, pp. 99 y ss.

62 VETTER (1963): p. 215. Para entender la importancia que en la teología bizantina adquirió este concepto, hay que explicar que el ya citado *pneuma*, de carácter sagrado, es el que ocupa el lugar del *logos* que al morir Cristo se separa con el alma del cuerpo, preservando éste de la desintegración.

63 En lo que respecta a la liturgia bizantina, sabemos que la imagen del Varón de Dolores se colocaba en el ábside lateral izquierdo de la iglesia (*prothesis*), destinado a la preparación de las ofrendas. Se pone, por tanto, en relación con los actos del culto que se realizaban en el mismo. Así, San Juan Clímaco veía en la *prothesis* el lugar por excelencia que designaba la Crucifixión y, desde ella, la ofrenda eucarística que representa la Pasión de Cristo era llevada al altar.

64 Noticia ofrecida por VETTER (1963): p. 218. El autor cita a su vez como fuente de ésta la *Révue Thomiste*, 31, 1926, p. 182. El título de *Rey de la Gloria* hace alusión al *Salmo* 23, 7-9. Sobre este tema, vid. SKUBISZEWSKI, Piotr, "Le titre 'Roi de la Gloire' et les images du Christ: un concept théologique, l´iconographie et les inscriptions", *Ephigraphie et Iconographie. Actes de Colloque tenu à Poitiers les 5-8 octobre 1995*; Poitiers, CESCM, 1996, pp. 229-258, pl. XLIX-LV.

65 MEV 8117. Mide 8 cm.

66 MEV 7720. Reproducido en la obra de TRENS (1952): figs. 69 y 70. El texto de la orla dice "+ AGNUS DEI QUI TOLIS PECATA MUND".

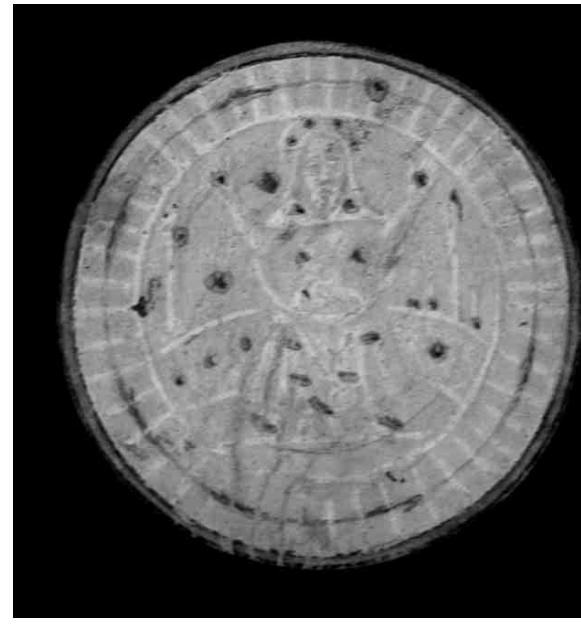


Figura 8. Libro de Horas al uso de Roma, New York, Pierpont Morgan Library, MSM, 1001, fol. 17v, c. 1475.

Más excepcionalmente, dentro de algunas obras miniadas pueden aparecer representaciones de hostias que contienen otro tipo de iconografía, como la representación del *Cristo Juez*, caso de un libro de horas al uso de Roma, realizado en Poitiers y fechado c. 1475 que se conserva en la Pierpont Morgan Library de Nueva York (fig. 8)[67]. Este tipo de iconografía se adecua bastante bien a ejemplares conservados en Francia y en España. Es precisamente en nuestro país donde conservamos un extraordinario e interesante ejemplar datable a mediados del siglo XIV en el que, además, Cristo Juez o Cristo entronizado se acompaña de la plasmación eucarística de un cáliz y una pequeña hostia que contiene a su vez el estampillado de una cruz, siendo un verdadero ejemplo de "metaiconografía" (MEV 8436). La inscripción que lo rodea dice "+ EGO SON SEDE MAGISTATIS APOS[OLORUM]".

Conviene recordar la asociación entre texto e imagen, pues dentro de las variantes de este tema, más extraño y por el momento único, es uno de los moldes pertenecientes al Musee National du Moyen Age de Paris (Cl. 2067), cuyas caras reproducen, por un lado, escenas relativas a la vida de Jesús, rodeando a Cristo entronizado (Anunciación, Natividad, Bautismo, Última Cena, Crucifixión y Marías en el sepulcro) y, por otro, a los doce apóstoles rodeando a su vez al Cristo Juez. A pesar de que, como señalamos, es único, la misma asociación entre Cristo Juez y los apóstoles aparecía ya en el molde catalán. Resulta extraordinario, eso sí, por sus dimensiones (25,8 cm de diámetro), lo que le permite albergar un completo programa iconográfico que se acompaña además de las inscripciones correspondientes. De cada uno de los lados puede leerse la identificación por una parte de las escenas evangélicas[68] y por otro de los apóstoles. Sendas inscripciones rodean también las imágenes de Cristo Juez y Cristo entronizado[69].

---

[67] MSM, 1001, fol. 17v. Reproducida por WIECK, Roger S., *Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Reinassance Art*, New York, 1997, p. 104, cat. 79.

[68] Encima de cada una de las representaciones, "VIRGO SALVIATO PARIT HIC AQUA SANCTIFICATUR CENAT POST SURGIT CRUCE MORTUUS HICQUE RESURGIT".

[69] Para el primero "PRINCIPUM SINE PRINCIPIO QUI CUNCTA CREAVIT" y para el segundo "CUNCTA CREATA REGO TRINUS ET UNUS EGO".

Para terminar, el *cordero* es también con frecuencia uno de los temas reproducidos, siguiendo así la asociación clásica con Cristo y recordando la mención al mismo durante la ceremonia de la misa. Suele además estar acompañado de una banderola. Resulta importante de reseñar por cuánto la primera referencia sobre la iconografía de las hostias corresponde al canon LXXXII del Concilio de Quinisexto, en el que se estipula la idoneidad de representar en las pinturas a Cristo como cordero, pero también la prohibición de que este motivo se añadiese a las hostias que no fuesen a ser empleadas el día litúrgico correspondiente, con lo que nos ofrece un dato importante acerca de la presencia de iconografía en las mismas desde época temprana, algo que sin embargo omiten las constituciones sinodales posteriores como se vió[70].

Por último, parece que incluso podría darse la presencia de temas más extraños, con representaciones de pelícanos[71] o rosas[72], sin que hayan podido ser estos testimonios contrastados, escapándose de este breve estudio que lo que pretendía era ofrecer una aproximación a estas manifestaciones artísticas, arrojando algo de luz sobre la oscuridad proyectada durante su olvido.

[70] El canon LXXXII, en: TEJADA y RAMIRO (1859): t. III, vol. 3, p. 801. La referencia a la prohibición del cordero en las hostias, en: GALAVARIS (1970): pp. 26 y ss. Por ejemplo, el molde procedente de la iglesia de Couhé-Vérac (Vienne) y conservado en el Grand Séminaire de Poitiers, contiene una forma con esta iconografía. También el perteneciente a la antigua abacial de la Sainte-Croix de Poitiers y la impronta sobre papel conservada en la Biblioteca Municipal de esta misma ciudad. Todos son ejemplos del siglo XV.

[71] En el Musée de la Thiérache de Vervins, en Picardía, se conserva de forma excepcional un sello datado en el siglo XIV y realizado en piedra para la fabricación del pan eucarístico. Su iconografía es igualmente sorprendente: un pelícano alimentando sus polluelos y la inscripción "PAR AMOURS SUI DONNES". El dossier de la obra puede consultarse en el Service Régional de l'Inventaire de Picardie o sobre la referencia IM02002669 de la base de datos *Palissy* del gobierno galo.

[72] L. Charbonneau señaló en una breve nota de la revista *Regnabit* (enero de 1925), "un hierro para hostias, del siglo XII, donde se ve la sangre de las llagas del Crucificado caer en gotitas que se transforman en rosas".

Este libro ha sido impreso por
CYAN, Proyectos y Producciones
Editoriales, S.A., en el mes
de XXXXXX de 2009,
y está editado bajo la supervisión
del Departamento de Publicaciones
del CSIC.